



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system. If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com>.



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

PROPERTY OF
*University of
Michigan
Libraries*

1817



DEUS SCIENTIA VERITAS

THEORIE
DER
MUSISCHEN KÜNSTE
DER
HELLENEN

VON
AUGUST ROSSBACH UND RUDOLF WESTPHAL.

ALS DRITTE AUFLAGE
DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN METRIK.

DRITTER BAND ERSTE ABTHEILUNG:
ALLGEMEINE THEORIE DER GRIECHISCHEN METRIK
VON RUDOLF WESTPHAL UND HUGO GLEDITSCH.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1887.

ALLGEMEINE THEORIE

DER

GRIECHISCHEN METRIK

VON

RUDOLF WESTPHAL,

**HERRENDOCTOR DER GRIECHISCHEN SPRACHE UND LITTERATUR AN DER UNIVERSITÄT MOSKAU
PROF. A. D.,**

UND

HUGO GLEDITSCH,

PROFESSOR AM FRIEDRICH-WILHELMS-GYMNASIUM IN BERLIN.

NEBST EINEM NACHWORTE ZUM ZWEITEN BANDE.

**ALS DRITTE AUFLAGE DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN
ALLGEMEINEN METRIK DER GRIECHEN.**



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1887.

17-217516

279
3A

STAATSRATH FEDOR EVGENIEWIČ KORSCH

IN MOSKAU

PROFESSOR DR. WILHELM STUEDEMUND

IN BRESLAU

GYMNASIALDIRECTOR PROFESSOR CARL LANG

IN LÖRRACH -

IN DANKBARER LIEBE UND VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

880.56

R827 n.c

1885

v. 3

Vorwort.

Schon bei ihrem ersten Erscheinen folgte die Rossbach-Weestphalische Metrik der Griechen dem Grundsatz, der antiken Tradition, wo es anging, in allen Stücken zu folgen. Hierdurch musste sie sich von den metrischen Lehrgebäuden, welche von Gottfried Hermann und von August Boeckh aufgestellt waren, merklich unterscheiden. G. Hermann verwarf die metrische Theorie der Alten ganz und gar und machte, wie er erklärte, die philosophischen Kategorien Kants für die Theorie der Metrik zu den seinigen. Im übrigen glaubte er, dass, wenn uns ein glücklicher Zufall die vollständige Schrift des alten Aristoxenus über die griechische Rhythmik wieder aufführen würde, wenn aber nicht zu denken sei, dass sich dann ein klareres Licht über die metrischen Formen der alten Dichter verbreiten würde. Der antike Metriker Hephaestion, ein Alexandrinischer Grammatiker aus der Zeit Marc Aurels, war für Hermann kaum gut genug, um der modernen Philologie eine Nomenclatur der griechischen Verse liefern zu können. Verstanden habe Hephaestion von der wirklichen Bedeutung dieser metrischen Termini technici äusserst wenig, die meisten habe er in verkehrter Weise angewandt. Hermann wusste wohl, dass der Rhythmus die Grundlage des Metrums ist, und dass in Hephaestions metrischem Encheiridion der griechische Rhythmus unbeachtet bleibt. Aus den Kantschen Kategorien liess sich freilich der griechische Rhythmus noch weniger auffinden. Für G. Hermanns Lehrgebäude der Metrik im Einzelnen blieben Kants Kategorien ohne Bedeutung. Seine rhythmische Grundlage schöpfte Hermann aus Bentleys „schemiasma“, welches dieser seiner Terenz-Ausgabe hinzugefügt hatte. Wie unklar die Vorstellungen sind, welche dem grossen Philologen Gottfried Hermann über den Rhythmus der Verse in den lyrischen und dramatischen Gedichten der Griechen zu Gebote standen, ist im ersten Bande dieser dritten Auflage S. 5 nicht unbemerkt gelassen.

In der rhythmischen Grundlage der Metrik war August Boeckh dem Standpunkte Hermanns weit überlegen. Ausser der griechischen Metrik Gottfried Hermanns war er im Anfange auf Apels Schriften

über Metrik angewiesen, welcher, was G. Hermann nicht gethan hatte, vom Standpunkte unserer modernen Musik aus den griechischen Versen ihren Rhythmus wieder zu gewinnen suchte. Apel war anfänglich für August Boeckh massgebend. Dann wurde Boeckh mit dem am Ende des vorigen Jahrhunderts von dem Venezianischen Bibliothekar Jacob Morelli herausgegebenen Fragmenten der Aristoxenischen Rhythmik bekannt. Schon in seinen Arbeiten über den Platonischen Timaeus war Boeckh auf die Musik der Griechen eingegangen. Dies war eine gute Vorbereitung für Boeckhs Studien der Aristoxenischen Rhythmik. In seiner unsterblichen Ausgabe der Pindarischen Gedichte sagte sich Boeckh von der rhythmisch-metrischen Auffassung Apels vollständig los und gab in seiner grossen Abhandlung „de metris Pindari“ einen Versuch, die rhythmische Ueberlieferung des Aristoxenus für die griechische Metrik zu verwerthen. Zugleich zog er die Schriften der alten Metriker herbei: es gelang ihm aus dem von G. Hermann so tief verachteten Encheiridion Hephaestions den Begriff des antiken „metron“ hervorzuziehen und auf denselben seine Versabtheilung zu basiren. Boeckhs Methode der Pindarischen Versabtheilung, die er auch für einzelne Cantica der Dramatiker anwandte, sollte im Gegensatze zu derjenigen G. Hermanns der gesammten Philologie die bleibende Norm für Versabtheilung werden. Wäre die Aristoxenische Rhythmik nicht in unzusammenhängenden Fragmenten überliefert, so hätte sie Boeckh unstreitig vollständiger verwerthet; zu der vollständigen Zusammenstellung der Aristoxenischen Fragmente und somit zu einem allseitigen Verständnisse der Aristoxenischen Doctrin war seine Zeit durch die anderen wichtigen Arbeiten, die er für die Philologie auszuführen hatte, zu beschränkt; deshalb war auch seinem Studium der alten Metriker nicht die Musse verstattet, welche bezüglich der Hephaestionischen Definition des Begriffes μέτρον so erfolgreich gewesen war. Für den Begriff der μέτρα ἀσυνάρτητα beliess er es bei der Interpretation Bentleys, welche G. Hermann zu der seinigen gemacht hatte. Da von den metrischen Systemen G. Hermanns und A. Boeckhs das erstere den jetzt Lebenden mehr und mehr in der Erinnerung verlöscht, wird sich dies Vorwort weiterhin erlauben, das Hermannsche System näher zu skizziren. Ueber Boeckhs metrisches System werden einige wenige Bemerkungen genügen, zugleich mit einem Urtheile über den Werth der alten metrischen Tradition.

Hephaestion unterscheidet zunächst zwei Klassen der Metra, die aus gleichen πόδες bestehenden μέτρα μονοειδῆ oder καθαρά und die aus einer Mischung verschiedener πόδες bestehenden μικτά; die letzteren zerfallen wieder in die μέτρα ὁμοιοειδῆ und in die μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά. Diesen beiden Klassen lässt er alsdann die μέτρα ἀσυνάρτητα gegenübertreten, und zwar nicht etwa als eine jenes

eine coordinirte dritte Klasse, sondern so, dass die an den beiden
 Stellen genannten zwei Klassen nur die beiden Unterarten einer
 synartetischen Metra gegenübertretenden Gesamtkategorie sind,
 welche auch ein bei den römischen Metrikern erhaltener Ge-
 setzname bestand, nämlich *metra composita* d. i. synartetische Metra.
monosyllabē und die erste Species der *μικτά*, nämlich die *ὁμοιοσύνθετον*
 nennt Hephaestion, wie er selber ausdrücklich bemerkt, vereint
 einander; erst dann wird von ihm die zweite Species der *μικτά*,
 nämlich die *κατὰ ἀντιπάθεσιν μικτά*, dargestellt; auf diese lässt er die
ἀσυνάρτητα folgen und fügt schliesslich als Anhang die *μέτρα*
ῥημάτων hinzu. Diese Art der Anordnung hat Hermann sonder-
 bar Weise ganz übersehen; er glaubt, Hephaestions in Gemeinsam-
 keit mit einander behandelte *μέτρα monosyllabē* und *ὁμοιοσύνθετον* (vgl. Cap. 13
 u.) seien *metra simplicia* d. h. solche, in denen die auf einander
 folgenden *ordines* einander gleich seien, während H. in den Capp. 14—16
ἀντιπάθεσιν μικτά, *ἀσυνάρτητα*, *πολυσημείωστα*) die *metra mixta*
et composita d. h. solche, in welchen die aufeinander folgenden *ordines*
 verschieden seien, bespreche. Und in diesem irrigen Glauben theilt er
 von ihm aufgestellte specielle Theorie der Metra in zwei Haupt-
 theile, die *metra simplicia* und die *metra mixta et composita*; den
simplicia werden von Hermann ausser den wirklichen *simplicia*
monosyllabē oder *καθαρά*) auch die von Hephaestion sogenannten
σύνθετον oder *κατὰ συμπάθεσιν μικτά* (z. B. die logaödischen Metra,
 gemischten Ionici und Choriamben) zugetheilt, die doch sicherlich
 mixta sind, was Hermann *metra mixta* nennt, und von den alten
 Metrikern auch niemals anders als *μέτρα μικτά* angesehen werden.
 Verfahren Hermanns ist ein Widerspruch mit den von ihm
 in der Einleitung aufgestellten Fundamentalsätzen. Das System
 von ihm so tief verachteten Metriker ist hier sicherlich von
 Vorwürfen freizusprechen, die auf Hermann selber zurück-
 zu führen. Noch schlimmer aber steht es mit dem zweiten Hauptabschnitte
 Hermanns, *de metris mixtis et compositis*. Schon das lässt sich nicht
 fertigen, dass Hermann mit der Theorie der hier behandelten
 Metra unter ein und derselben Ueberschrift auch die Theorie der
simplicia behandelt: doch ist dies wenigstens nicht etwas an sich
 Falsches, es hindert nur die Uebersichtlichkeit und Deutlichkeit.
 Die in diesem Hauptabschnitte der Strophentheorie vorangehende
 Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra ist trotzdem,
 Hermann sein ganzes System auf philosophische Kategorien zu
 gründen den Anspruch macht, eine — man darf wohl sagen —
 philosophische Zusammenstellung, und Hermann kann sich über die
 ihm hier vereinten metrischen Kategorien unmöglich klar ge-
 worden sein. Die Definition, die er zu Anfang von den gemischten

und von den zusammengesetzten Metra oder, wie er selber sagt, von den *mixti et compositi numeri* aufstellt, kann nur unsern Beifall verdienen: *Mixti qui ex diversis numeris in unum confusis constant* (das würden also vor allem die logaödischen Metra, die gemischten Ionici u. s. w. sein), *compositi in quibus plures numeri ita sunt copulati ut alter sequatur alterum* (dahin würden also vorzugsweise die Verse der von Hermann sogenannten dorischen Strophe gehören, für welche die Alten ganz entsprechend den Hermannschen *metra composita* den terminus technicus *μέτρα ἐπισύνθετα* gebrauchen). Aber wie verhält sich zu diesen Definitionen die nun weiter folgende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra Hermanns? Da lesen wir nicht ohne Verwunderung, dass 1) die *mixta metra* a) in die *polyschematistis* und b) in die *metra numeri concreti* zerfallen und dass als Haupttypus der letzteren die Metra der sog. dorischen Strophe hingestellt und besprochen werden. 2) Die *metra composita* sind zusammengesetzt entweder a) *per cohaerentiam, κατὰ συνάρτησιν* oder b) *in vinculo*; die der ersten Art dieser Zusammensetzung folgenden Metra sind die von den Alten sogenannten *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, die der zweiten Art die *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Dies, meint Hermann, seien die Kategorien, nach welchen sich die gemischten und zusammengesetzten Metra im einzelnen sonderten. Es ist aber, als ob er selber eine allerdings wohlberechtigte Scheu trüge, eine auf diese Kategorien basirte Ausführung zu geben; er sagt, nachdem er jene Eintheilung aufgestellt hat, Elem. p. 519: *Nemo non videt, hanc partitionem, quam proposuimus, latius patere quam ut ea tantum metra comprehendat, de quibus hoc libro dicturi sumus*; deshalb will er die vorher angegebene Reihenfolge der *metra mixta et composita* verlassen und folgende Anordnung einhalten: 1) *De versibus polyschematistis*; 2) *de versibus asynartetis*; 3) *de versibus secundum antipatheiam compositis*; 4) *de numeris concretis*. Von den Versen, welche die Alten *πολυσημάτιστα* nennen, sind, wie Hermann dann weiter erklärt, die meisten in Wahrheit keine *πολυσημάτιστα*: dennoch werden sie hier alle an dieser Stelle von Hermann abgehandelt. Von den Versen ferner, welche die Alten für *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* ausgegeben, ist, wie Hermann will, kein einziger ein *κατ' ἀντιπάθειαν μικτός*, dennoch werden sie alle und nur sie von Hermann unter der Kategorie der *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* besprochen. Unter den von den Alten sogenannten *μέτρα ἀσυνάρτητα* gibt es nach Hermann nur einige wenige, welche wirkliche *ἀσυνάρτητα* sind, dennoch werden alle von Hephaestion als Asynarteten bezeichneten Verse auch von Hermann ganz in der Reihenfolge Hephaestions unter der Kategorie der Asynarteten behandelt. Warum, fragen wir, hat denn Hermann nicht jene Kategorien der Alten verlassen, wenn er sie als unrichtig erkannt hatte,

warum hat er nicht bessere Kategorien an deren Stelle gesetzt? Zu jenen besseren Kategorien ist Hermann nicht gekommen, er hält er überall das Verfahren ein, dass er von den *termini technici* der alten Metriker sagt, sie passen nicht für die darunter begriffenen einzelnen Metra — einen wirklichen Nachweis dafür ist er freilich huldig geblieben. Es ist dies eine gar voreilige Kritik der metrischen Tradition, deren letzter Grund kein anderer ist als der, dass Gottfried Hermann die Kategorien der Metriker zu kritisiren unternimmt, wo ihm der Begriff, den die Alten mit jenen Kategorien verbinden, noch völlig unverständlich geblieben ist, — sagen wir es geradezu, dass ihm die antike Theorie der *πολυσχημάτιστα*, der *ἀσυνρρητα*, der *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* noch viel unklarer geblieben ist, als die Takttheorie des Aristoxenus. Der einzige Punkt, wo Hermanns Kritik der alten metrischen Tradition gerechtfertigt ist, sind die von ihm selber als Logaöden oder Choriamben aufgefassten *ἀντιπαστικά* und *ἰωνικά μικτά* der Alten. Aber auch hier sollte sein fehlerhaftes Verdienst sofort durch einen dasselbe aufwiegenden Irrthum geschmälert werden. Die bei den späteren Metrikern übliche antispastische Messung der Logaöden hat nämlich Hermann glücklich beseitigt, dafür wird aber die antispastische Messung — den Metrikern der älteren Zeit war sie nachweislich unbekannt, sie ist erst eine Neuerung des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts — in anderer Weise von ihm den Metren der Alten octroiirt: antispastisch nämlich soll nach Hermann eine bestimmte Klasse von Metren sein, welche die alten Metriker ganz richtig unter der Kategorie der Asynarteten begreifen. In ähnlicher Weise wie die sogenannten *metra mixta et composita* mussten sich nun auch die *metra simplicia* der Alten die übereilte Kritik Hermanns gefallen lassen. Nach antiker Ueberlieferung ist der *κύριος πούς* des päonischen Metrums ein Kretikus, welcher die Auflösung zum 1. und 4. Päon verstattet; das päonische Metrum selber ist meistens akatalektisch gebildet. Dies Alles erklärt Hermann für irrig, freilich ohne auch hier einen Grund anzugeben. Das päonische Metrum soll nämlich nur einen Päon, niemals einen Kretikus zulassen, der Ausgang desselben soll nur katalektisch, niemals akatalektisch sein, denn der den päonischen Vers schliessende Kretikus ist nach Hermann kein Kretikus, sondern vielmehr die daktylische Katalexis eines ersten Päons mit auslautender *syllaba anceps*. Und während Hephaestion cap. 13 lehrt: *τὸ δὲ παιωνικὸν εἶδη μὲν ἔχει τρία, τὸ τε παιωνικόν...*, lehrt Hermann gerade das Gegentheil: das kretische Metrum ist keine Species des päonischen, sondern ein von diesem ganz verschiedener Rhythmus, der so wenig wie der daktylische mit dem päonischen Gemeinschaft hat; Beweise verschmäht er auch hier. Und so finden sich denn die Nomenclaturen der alten Metriker

besser wenig,
welche Antis-
metrie Ten-
! sein Noth-
st wohl nur

! für Boeckh
h nennt das
Eure thigen
zum gehen,
s enthalten
der hervor-
s dem Versus
s Hermann-
s sich auch
s verschiedene
antikeitische
s als unwillig
g' bleibt mit
nimmt auch
s will, nur
tatsache der
die Geltung

Essem Antacten anders bestimmt, so findet er doch gerade bei dieser sogenannten Basis die von Hermann vorgenommene Verwendung des Wortes ganz vortrefflich, dargestellt dass er auch den spanischen Anact trochäischen Metra als Basis im Hermannschen Sinne versteht. Die antispastische Messung der Logaden sieht er als durch Hermann bestätigt an. Er stimmt ihm zwar nicht bei, wenn dieser den alten Metrikern entgegen eine bestimmte Klasse von iambischen Versen agyriastischer Bildung als Metra des antispastischen Rhythmus umfasst, aber auch Boeckh ist nicht geneigt, die Kategorie der Antispaste für die Metrik gütlich aufzugeben, und insbesondere sind es die Doctores, aus welchen Boeckh ein eigenes antispastisches Metrum verweist, indem er sie nicht, wie es die Aleren wollen, als eine Verbindung des iambischen und ptoischen Taktes, sondern in Uebereinstimmung mit der erst im zweiten christl. Jahrh. auf gekommenen Theorie der späteren Metriker für einen aus einem Antispaste und zwei langen Iramisilbe bestehenden Rhythmus erklärt.

So nimmt denn zwar das Boeckhsche System der Metrik insofern aus von dem Hermannschen System durchaus verschiedenen Standpunkt ein, als es die rhythmische Tradition der Alten überall zur

THEORIE
DER
MUSISCHEN KÜNSTE
DER
HELLENEN

VON
AUGUST ROSSBACH UND RUDOLF WESTPHAL.

ALS DRITTE AUFLAGE
DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN METRIK.

DRITTER BAND ERSTE ABTHEILUNG:
ALLGEMEINE THEORIE DER GRIECHISCHEN METRIK
VON RUDOLF WESTPHAL UND HUGO GLEDITSCH.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1887.

ALS DOPPELT AUFLAGE DER RÖHNIGKE-WERTHEIMSCHEM
ALLGEMEINEN METRIK DER GRIECHEN.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON E. G. TEUBNER.
1887.

in Breslau, welcher sich der Correctur des Buches in aufopfer uneigennützigter Weise angenommen hat.

Vor allem aber fühle ich mich gedrungen dem hochgeschätzte vielseitigen Gelehrten meinen warmen Dank zu wiederholen, ob dessen Scharfsinn eine energische Verwendung der Aristoxenisch Fragmente für die griechische Metrik unmöglich gewesen wäre. Wie ich schon früher ausgesprochen: zu dem Guten, was im ersten Bande der ersten Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik enthalten war hat H. Weil, damals in Besançon, gegenwärtig in Paris, das Buch hinzugefügt, indem seine Recension dieses Buches uns belehrte, was unter den „grossen“ Takten der Aristoxenischen Rhythmik zu verstehen ist. Weils Interesse ist auch unseren weiteren Arbeiten an der griechischen Metrik treu geblieben. Der verehrte Mann wird es keine Untreue von meiner Seite ansehen, dass ich das von ihm aufgestellte Gesetz über den Zusammenhang der Takt-Megethe mit Anzahl der Semeia, durch Baumgarts Auseinandersetzung veranlasst im ersten Bande dieser dritten Auflage modificiren musste. Eines daselbst war ich gegen H. Weil zu polemisiren gezwungen bezüglich einer in der Recension meiner Aristoxenus-Ausgabe von ihm dargelegten Auffassung der *συνεχής* und *διαστηματική τῆς φωνῆς κλίση* für die Theorie der griechischen Metrik sind diese beiden Kategorien des Aristoxenus zu wichtig, als dass nicht auch das vorliegende Buch denselben eine gründliche Beachtung zu widmen hätte.

Eine Recension, welche von Herrn C. v. Jan in die Wochenschrift für klassische Philologie über die dritte Auflage der griechischen Rhythmik eingesandt ist, schliesst mit den Worten: „Die dritte Auflage der Rhythmik enthält somit unter dem was sie Neues bietet wenig, was vor einer strengen Kritik wird bestehen können.“ Ich denke, mit diesem „Neuen“ gerade so in meinem Rechte zu sein wie mit meiner von Jan so lebhaft bekämpften Auffassung der Pythagoräischen Theseis und der darauf basirten Quinten- und Terztonarten der alten griechischen Musik. Wenn auch deutsche Philologen und musikalisch gebildete Philologen dem Herrn von Jan beistimmen, dass die Terzenschlüsse unmöglich und die Quintenschlüsse nicht viel wahrscheinlicher seien, so erfreue ich mich doch der Zustimmung, welche der Berliner Musikprofessor Dr. Phil. Julius Alsbach in seiner Besprechung der dritten Aufl. meiner griechischen Harmonik jenen meinen Auffassungen hat zu Theil werden lassen. „Um mich von dem eigentlichen Zwecke nicht zu weit zu entfernen unterlasse ich es, die nach philologischer, historischer und ästhetischer Seite hin hoch bedeutenden früheren Werke Westphals näher erwähnen. Unter denen mir genauer bekannt gewordenen hat keines meine Aufmerksamkeit und mein Interesse so gefesselt,

die 'Harmonik und Melopöie', die uns das eigentliche Wesen der griechischen Tonarten, Tonleitern, Intervalle, nach theoretischer und historischer Hinsicht aus den Quellen in überzeugender Klarheit stellt. Umfassende Kenntniss aller, man dürfte sagen, auch der flüchtigsten Quellen, der echt philologische Scharfsinn, der auch mit das kleinste sich darbietende Fragment, ja kein Wörtchen, keine Zeile ohne gründliche Durchforschung vorübersehen lässt, dazu ein wirklich gesunder, musikalischer Sinn, der auch den Abweichungen von der Schulregel sein Ohr und Auge nicht verschlossen hat, ermöglichen es dem Verfasser, seine ärgsten Widersacher (<C. v. Jan und von diesem in Chrysanders Musikzeitung 1878 Nr. 47 namhaft gemachten Musikgelehrten> ohne Mühe aus dem Sattel zu heben, die er, welche ihm in Würdigung seiner hohen Bedeutung als massige Gegner entgegentreten, durch sachliche Erwägung des Für und Wider, wie ich hoffe, leicht von der Richtigkeit seiner Ansichten zu überzeugen." Meine so sehr verketteten Auffassungen der griechischen Harmonik, welche zum ersten Male in der ersten Auflage meiner griechischen Harmonik ausgesprochen waren, basirten auf der Interpretation der Ptolemäischen Theseis und auf der in der Platonischen Harmonik gegebenen Darstellung der griechischen Harmonien. Namentlich was Ptolemäus überliefert, erfordert ein recht mühevollcs Studium, dem sich die meisten nicht unterziehen mochten. Wer davor zurück schreckt, wird sich freilich mit den von mir aus Ptolemäus gezogenen Ergebnissen nicht befreunden können. Das im Vorausgehenden wiederholte Urtheil des in den weitesten Kreisen bekannten Berliner Gelehrten, welcher zugleich Philologe und Musiker von Fach ist, gibt mir die Hoffnung, dass auch andere die Scheu vor einem gründlichen Studium der Ptolemäischen Onomasie überwinden werden, selbst mein unermüdlicher Widersacher C. v. Jan, wenn ihm anders die griechische Harmonik wirklich am Herzen liegt.

Bezüglich der von dem nämlichen Gelehrten in seiner Recension der dritten Auflage meiner griechischen Rhythmik bekämpften Interpretation der Aristoxenischen χρόνοι ποδικοί und χρόνοι συσμπούσας habe ich es um so lieber auf, seine Ansicht zu berichtigen, als die musikalische Wochenschrift in der Neujahrs-Nummer d. J. 1886 den Aufsatz eines gründlichen Musikforschers: „Das Wesen der Aristoxenisch-estphalschen Rhythmik“ veröffentlichte, welcher jene meine Auffassungen für die Rhythmisirung einer Weberschen Composition zu Grunde legt. Stimmt Herr von Stockhausen meiner Auffassung der Aristoxenischen Rhythmik zu, so darf ich der des Herrn C. v. Jan immerhin entbehren. Ihn zu überzeugen scheint meine Kräfte zu übersteigen. Seine Aufforderung auf eine strenge Kritik, vor welcher das Neue, was in der dritten Auflage der griechischen Rhythmik geboten werde, nicht bestehen

könne, legt mir die nicht angenehme Verpflichtung auf, dieselben Sätze der Aristoxenischen Rhythmik noch einmal in dieser allgemeinen Theorie der griechischen Metrik zu besprechen, nicht sowohl für Herrn C. v. Jan, den zu überzeugen ich hiermit aufgebe, als vielmehr für diejenigen Philologen, welche der griechischen Metrik ein besonderes Interesse zuwenden. Doch kann ich nicht umbin mit der jüngst erschienenen v. Jan'schen Recension der dritten Aufl. meiner griechischen Harmonik und Melopöie mich hier eingehend zu beschäftigen, indem ich dem Vorworte zur allgemeinen Metrik ein Nachwort zur Harmonik und Melopöie hinzufüge. Die dem Vorworte ursprünglich zuge dachte Erörterung einiger die griechischen Metriker betreffenden Punkte muss ich nun auf eine andere Gelegenheit vorbehalten.

Die dritte Auflage der griechischen Rhythmik enthält die Mittheilung, dass dem die griechische Metrik darstellenden dritten Bande durch Rossbach eine gänzliche Umarbeitung zu Theil werden soll. Die Darstellung der „allgemeinen Metrik“ habe ich selbst unter Beihilfe unseres ehemaligen Schülers Professor H. Gleditsch übernommen. Rossbach wird „die specielle Metrik der Griechen“ als zweite Abtheilung des dritten Bandes alsbald nachfolgen lassen. Der zweiten Abtheilung wird ein alphabetisches Register über den dritten Band beigegeben sein, ebenso auch die Nachträge, welche zur allgemeinen Metrik, namentlich dem dritten Capitel derselben gehören.

Bückeburg.

Im zweiten Jahre des deutschen Kolonienreiches.

Rudolf Westphal.

Nachwort zum zweiten Bande.

Die Recension meiner griechischen Auflage, welche Dr. C. von Jan in der *Zeitschrift für classische Philologie* hat, meinem Buche Alles tadelnswert und gedruckten Arbeit des Herrn Dr. C. v. Rossbach entnommen hatte. Es ist die neue Auflage des Buches verschollen. Die 1863 erschienene Ausgabe beginnt mit den Worten: „Von C. v. Rossbach für Philologie und Pädagogik“ 587. Die Recension mit den Worten: „Von C. v. Rossbach“ zwey Bände der Rossbach-Westphalschen Musik ist wirklich die erste Abtheilung unter dem vorstehenden Titel erschienen und gewiss an vielen Orten mit lebhafter Freude begrüsst worden. Das Buch bleibt hinter den gehegten Erwartungen nicht zurück, sondern das grosse schöpferische Talent des Vf. bekundet sich hier noch augenscheinlicher als in seinen früheren Werken. Die spärlich vorhandenen Nachrichten über die Musik der alten Griechen sind hier mit so grosser Umsicht und so allseitiger Combination benutzt, dass dieser Zweig der Wissenschaft, für den seit dem J. 1847 nichts Erhebliches mehr geleistet worden war, jetzt auf einmal einen ungeheuren Fortschritt gemacht hat“. Im J. 1847 waren Friedrich Bellermanns „Tonleitern und Musiknoten der Griechen“ erschienen, eine Arbeit, welche endgültig feststellte, wie die Notenverzeichnisse des Alypius u. s. w. in unsere modernen Noten zu übertragen sind, nachdem derselbe Forscher in seinen „Hymnen des Dionysius und Mesomedes“ 1840 und in seiner Ausgabe des „Anonymus de musica“ 1841 die sämmtlichen handschriftlich auf uns gekommenen Denkmäler der griechischen Vocal- und Instrumentalmusik veröffentlicht hatte. Auf dem von Friedrich Bellermann mit grossem Glücke eingeschlagenen Wege kritischer Quellenforschung

meine Studien über griechische Musik weiter zu führen hielt ich für meine unerlässliche Aufgabe. In folgenden Punkten glaubte meine erste Ausgabe der griechischen Harmonik und Melopöie einen Fortschritt über Bellermand hinaus gemacht zu haben:

1) Nach Bellermands Auffassung war die gesammte Musik der Griechen eine unisone, war lediglich auf die Melodie beschränkt, ohne dass von einer Harmoniesirung der Melodie die Rede sein könne. Bellermand hatte ein im Plutarchischen Musikdialoge erhaltenes Fragment des Aristoxenus übersehen, aus welchem klar hervorgeht, dass schon in der archaischen Epoche der griechischen Musik das Melos des Kitharoden von einer heterophonen Instrumentalstimme begleitet wurde.

2) Ausser diesem die heterophone Instrumentalbegleitung der griechischen Melodiestimme bezeugenden Fragmente des Aristoxenus zog die erste Aufl. meiner griechischen Harmonik das von der prävalirenden Bedeutung der griechische μέση handelnde Aristotelische Problem 19,20 in den Kreis unserer Musikquellen und folgerte daraus, dass die μέση, welche dem Aristotelischen Berichte zufolge auf dem Saiteninstrumente häufiger als jeder andere Klang, regelmässig aber als Schlussklang einer Melopöie angeschlagen werde, in der griechischen Musik dieselbe Function wie in der modernen Musik die Tonica haben musste. Unabhängig von meinem Buche folgerte die in demselben Jahre erscheinende „Lehre von den Tonempfindungen von H. Helmholtz“ aus dem Aristotelischen Mese-Problem, dass in ihm „die ästhetische Bedeutung einer Tonica, als welche hier die Mese genannt wird, so gut beschrieben ist, als es nur irgend geschehen kann. . . Wenn nun die Mese der Tonica entspricht, so muss deren Unterquarte, die Hypate, die Bedeutung der Dominante haben.“

3) In diesem Aristotelischen Probleme kann unter der Mese nicht derjenige Klang verstanden sein, welcher nach den in Bellermand's Tonleitern und Musiknoten zu Grunde gelegten Notenscalen des Alypius u. s. w. den Namen „Mese“ führt. Ausser der bei Alypius u. s. w. vorkommenden Onomasie der Klänge, deren sich Aristoxenus in den auf uns gekommenen Abschnitten seiner Harmonik durchgehends und ausschliesslich bedient, kommt in der Harmonik des Ptolemaeus noch eine andere Onomasie der Klänge vor, welche von diesem als thetische Onomasie bezeichnet wird. Bellermand's Anonymus hatte in einer Anmerkung den Unterschied von θέσις und δύναμις kürzlich herbeigezogen, aber ohne auf die von Ptolemaeus aufgestellten thetischen Klangverzeichnisse einzugehen nicht richtig zu interpretiren vermocht. Vielmehr ist die thetische Mese, jenachdem die Octavengattung eine Dorische, Phrygische oder Lydische ist, ein verschiedener Klang, stets identisch mit der Tonica der betreffenden Octavengattung.

	Hypate tiefsten	Pythagais mitteln	Lydiace höchsten	Mese	Trichane				
Dorische Octavenart:	a	f	g	a	h				
Phrygische:	d	e	f	g	a	h	a	d	
Lydische:	e	d	e	f	g	a	h	a	
	Dochmante			Triten		Medianten		Dochmante	

C. von Jan's Recension der ersten Aufl. hat die Freundlichkeit f. S. 590. 591 ausdrücklich zu versichern:

„Ich gebe nach der im § 9 („über die thetische Onomastie“) ge-
gebenen Deduction ganz an, dass die (thetische) Mese der eigentliche
mitteln der Octavenstimmung sei:

- die Dorische Tonart ist eine Reihe von a zu e mit dem Grundton a,
- die Lydische ist nicht C-Dur, sondern die Reihe von e zu a mit
dem Grundton f,
- die Phrygische Octave ist die Reihe von d zu d mit der Tonica g
(S. 591).

Ich gebe auch die auf S. 512 ff. des Buches bewiesene Mehr-
stimmigkeit der Begleitung an“ (S. 590):

„Nicht zugeben aber kann ich „den von W. stimmungten Quart-
schluss, wonach das Tonstück in der Begleitung mit der Mese
(Dorisch z. B. a), im Gesang dagegen mit der Hypate (dem
tiefsten e) schließen soll. Wer sagt uns denn, dass ein Stück
im Gesange immer mit dem tiefsten Ton (!) schließen müsse?
Die von Ballermann herausgegebenen Weisen beweisen das
Gegentheil, dass nämlich der Gang der Melodie auch unterhalb
des Grundtones schließen kann, wie die phrygischen Tonstücken
des Mittelalters. Ich glaube demnach, dass auch die Melodie,
nicht bloß die Begleitung in der Regel auf der Mese schliesse
und dass der S. 122 sogenannte phrygische Bau der Melodie
viel entschiedener festzuhalten ist, als es der VI. gethan hat.
Die Dorische Tonart ist eine Reihe von a zu e mit dem Grund-
ton a, die Lydische ist nicht C-Dur, sondern die Reihe von
e zu a mit dem Grundton f, die Phrygische von d zu d mit
der Tonica g, und der Gesang wird so gut wie die Begleitung
gewöhnlich mit dem Grundton geschlossen haben.“

Dass in C. v. Jan's so theilhaft freundlichen Recension meiner
technischen Harmonik vorkommenden Sätze waren es, die mich zum
ersten Male bedenklich machten, ob ich mich auf das Urtheil meines
consenten verlassen könne. In jedem der zwei von Ballermann
herausgegebenen Dorischen Hymnen schließt die Melodiestimme in

der Hypate meson, nicht in der Mese ab. Indem sich C. v. Jan auf die Hymnen beruft, sagt er: „ich glaube demnach, dass nicht bloss die Begleitung, sondern auch die Melodiestimme in der Regel auf die Mese schloss. Dies „ich glaube demnach“ verrieth mir, dass mein Recensent — bei all' seinem Interesse für die griechische Musik und bei einem entschieden guten Willen — aus der Ueberlieferung der alten Musikquellen recht sonderbare Consequenzen zu ziehen nicht abgeneigt ist. Die Worte „ich glaube demnach“ hielt ich anfänglich für einen Druckfehler, für „ich glaube dennoch“. Herr C. v. Jan hätte sagen müssen: „Obwohl die beiden überlieferten Dorischen Hymnen auf die Muse und auf Helios — es sind die einzigen Reste Dorischer Melodien, welche uns aus der griechischen Vocalmusik überkommen sind — in der Melodiestimme auf die Hypate meson ausgehen, so glaube ich dennoch, dass die Melodiestimme in der Regel auf die Mese ausging“; oder: „Trotz der alten Ueberlieferung der Quellen, nach welcher die Dorische Melodie ausnahmslos in der Hypate schliesst, will ich dennoch lieber annehmen, dass die Mese den Melodiuschluss bildete, weil ich es für unmöglich halte, dass ein griechisches Musikstück mit einem durch Melodie und Instrumentalbegleitung bewirkten Quartenintervalle hätte schliessen können.“ Ein solcher Schluss eines Musikstückes, der nach unserem modernen Empfinden eine entschiedene Dissonanz ist, würde in den Augen des Herrn C. v. Jan ein zu grosser Vorwurf für die griechische Musik sein, um nicht den alten Quellen zum Trotz kühn die Behauptung zu wagen:

„der Gesang wird so gut wie die Begleitung auf dem Grundtone geschlossen haben.“

Aber mein Recensent sagt nicht, „ich glaube dennoch“, sondern er sagt, „ich glaube demnach“, als ob die überlieferten Dorischen Melodien zu diesem Glauben veranlassen müssten. „Ich glaube dennoch“ wäre wenigstens kein Verstoss gegen die Logik gewesen. „Ich glaube demnach“ lässt vermuthen, dass es bei meinem Recensenten mit der Logik wunderlich bestellt ist.

Nach den Worten „der Gesang wird so gut wie die Begleitung auf dem Grundtone geschlossen haben“, fährt mein Recensent fort:

„Ganz entschieden irrig aber ist die im Abschnitt von der Melopöie (Kap. 9) durchgeführte Hypothese von einem Schlusse der Melodie in der Terz, welcher das eigenthümliche der syntonolydischen, einer mit a schliessenden F-Leiter ohne Vorzeichnung, und der syntonoiastischen, einer mit h schliessenden G-Leiter ohne Vorzeichnung gewesen sein soll. Die grosse sowohl als die kleine Terz gilt im Alterthum für eine Dissonanz; an der einzigen Stelle, wo der grossen Terz eine Art Mittelstellung zwischen Consonanz und Dissonanz eingeräumt wird (Gaud. 11), ist sie mit dem abscheulichen Tritonus (der übermässigen

Quarte f—h) zusammen genannt. Noch im späten Mittelalter galt ein Schlussaccord mit der blossen Quinte für viel reiner als einer mit Terz und Quinte, und erst der neueren Zeit war es vorbehalten, das romantische Terzenintervall zur Geltung zu bringen. Wenn nun aber in einem Musikbeispiele des Anonymus die Melodie auf der Terz zu schliessen scheint, so muss dies Stück, wenn wir uns nicht etwa die Annahme der Tonart irren, entweder unvollständig überliefert sein oder aus einer Zeit stammen, die den Gebrauch des classischen Alterthums gänzlich aufgegeben hatte. Hypothesen, wie die am Schluss des Buches aufgestellte von einem System von Tonarten mit Primen-, Terzen- und Quintenschluss, entbehren aller positiven Grundlage.“

Ungeachtet des von meinem Recensenten gegen meine Auffassung der griechischen Musik mehrfach eingelegten Protestes, dass die von mir für die griechischen Octavengattungen statuirten Ausgänge in der Quinte höchst unwahrscheinlich, die Ausgänge in den Terz dagegen ganz unmöglich seien, musste ich fortfahren, auch für die folgenden Auflagen der griechischen Harmonik und Melopöie, an der quellenmässigen Ueberlieferung und somit an meiner Aufstellung der griechischen Primen-, Quinten- und Terzenschlüsse festzuhalten. Auch diesen späteren Auflagen widmete Dr. C. v. Jan eine kritisirende Besprechung.

C. v. Jan's Recension der zweiten Aufl. meiner griech. Harm. und Melopöie ist mir gegenwärtig nicht zur Hand. Ich las sie während meines Aufenthaltes in Moskau und habe nicht mehr in Erinnerung behalten, was in jener Recension über meine Auffassung der thetischen Onomasie gesagt ist. Nur dies eine vermag ich mit Sicherheit anzugeben, dass Herr C. v. Jan, obwohl er das Buch recensirte, die demselben beigegebene Tabelle, auf welcher ich die Theseis und Dynameis des Ptolemaeus durch Farbendruck veranschaulichte, übersehen hat. Dies kam gelegentlich einer Recension meiner Aristoxenus-Ausgabe in der Calvaryschen Zeitschrift zur Sprache. Meine Aristoxenus-Ausgabe hatte sich darauf berufen, dass, während ich in Russland war, F. A. Gevaert in seiner 1875 und 1880 herausgegebenen *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité* als entschiedener Anhänger meiner Auffassung der griechischen Musik sich zeigt, dass er meine Anschauungen über die von C. v. Jan als verfehlt bezeichneten Primen-, Quinten- und Terzenschlüsse und über die dynamische und thetische Onomasie des Ptolemaeus zu den seinigen gemacht hat. C. v. Jan leugnete, dass die von Gevaert im ersten Bande seines Werkes (1875) in Farbendruck ausgeführte Tabelle „*Les sept échelles tonales selon la doctrine de Ptolémée*“, eine Reproduction der in der zweiten Aufl. der Rossbach-Westphalschen Metrik (1867. 1868) enthaltenen, in Farbendruck ausgeführten Tabelle „Die sieben Ptolemaeischen *συστήματα τέλεια*

κατὰ δύναμιν und κατὰ θέσιν“, sei; er habe überhaupt diese T₁ des zweiten Theils der Rossbach-Westphalschen Metrik nicht Gesicht bekommen. Auch in einem an den Verleger des B gerichteten Briefe stellte er das Vorhandensein einer solchen T₁ in Abrede. Es musste ihm ein Exemplar der Tabelle durch Verlagshandlung zugestellt werden. Und doch hatte er schon destens ein Decennium früher eine Recension des Buches ver-

Um dieselbe Tabelle handelt es sich nun auch in der j erschienenen Recension, welche C. v. Jan über die dritte Aufl. n Harmonik und Melopöie in der Wochenschrift für classische logie, herausgegeben von Georg Andresen und Hermann Heller Nr. 7. 8 veröffentlicht hat. Bezüglich der thetischen Onomasi Ptolemaeus sagt dort C. v. Jan:

Die Tabelle der Ptolemaeischen Onomasie, welche der V zweiten Auflage der Harmonik beigab, huldigte derselben fassung, wie Bellermann, Ziegler, Gevaert und Referen vertraten: in den seit 1883 erschienenen Schriften hat j der Vf. diese Auffassung wieder aufgegeben. Mit seine klärung steht er jetzt allein.“

Die Theseis und Dynameis (d. i. die thetischen und dynamischen Klänge) der von Ptolemaeus statuirten sieben Tonoi waren dort für den Tonos Lydios (den F. Bellermann unserer Transposition mit einem b gleichstellt) folgendermassen angegeben:

Dynameis						
Parhyp. hyp.	Lichanos hyp.	Hypate mes.	Parhypate mes.	Lichanos mes.	Mese	Paramese
<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>
Hypate mes.	Parhypate mes.	Lichanos mes.	Mese	Paramese	Trite diez.	Paranete diez.

Die sämtlichen auf uns gekommenen Musikreste der Griechischen sowohl der Vocal- wie der Instrumentalmusik sind in dem hier stehenden Tonos Lydios (Transpositionsscala mit einem b) geschnitten, in welchem die thetischen Klänge der Lydischen, Phrygischen, Dorianischen Octave folgende sind:

	Lyd.	Phry.	Dor.
8. Thet. Nete	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
7. Thet. Paramese	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
6. Thet. Trite	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>
5. Thet. Paramese	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>
4. Thet. Mese	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
3. Thet. Lichanos	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
2. Thet. Parhypate	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
1. Thet. Hypate	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>

an mein Recensent die in der dritten Aufl. meiner griechischen Musik S. 141 enthaltene Tabelle, die ich der leichteren Fasslichkeit in den Scalaen ohne Vorzeichen ausgeführt habe, aus dieser in Tonos Lydios (mit Kinem b) transponiren will, wird er finden, dass die dritte Auflage dieselbe Auffassung der Theseis hält, wie die zweite Auflage; die erste Auflage gab sie derselben Transpositionsscala wie die dritte.

Der Recensent der dritten Auflage muss wohl ein sehr oberflächlicher Leser des Buches gewesen sein, sonst hätte er wissen müssen, dass in demselben die thetischen Klänge gerade so aufgefasst wie in der ersten und zweiten Aufl. In seiner Recension der 3. Aufl. (Neue Jahrbücher der Philologie und Pädagogik 1864 90. 591) sagte Herr v. Jan: „Ich gebe dem Vf. nach den S. 180 ff. die *συστήματα κατὰ θέσιν* Ptol. Harm. 2, 5 ff.) geführten Definition gern zu, dass nicht die Hypate oder Nete, sondern die Mese eigentliche Grundton jeder Octavengattung ist:

„die Dorische Tonart ist die Reihe von e zu e mit dem Grundton a, die Lydische Tonart ist die Reihe von c zu c mit dem Grundton f, die Phrygische Tonart ist die Reihe von d zu d mit der Tonica g“.

sind C. v. Jan's eigene Worte. Also

Dorisch: e f g ^{mese} a h c d e

Lydisch: c d e ^{mese} f g a h c

Phrygisch: d e f ^{mese} g a h c d

erklärt C. v. Jan selber den Ton f und den Ton g für die Mese (Grundton, Tonica) der Lydischen und der Phrygischen Octavengattung. Ist ihm wohl zuzutrauen, dass ihm, obwohl der § 9 der Harmonik erster Aufl., auf welchen sich Herr v. Jan beruft, die Umschrift trägt „Die *συστήματα κατὰ θέσιν* nach Ptol. Harm. 2, 5 ff.“, dass er zu Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octav die thetische Mese ist? In seiner Recension der ersten Aufl. bekennt sich Herr v. Jan zu derselben Auffassung der Theseis, welche ich auch in der ersten und ebenso auch in der dritten Aufl. festgehalten habe. So muss ich denn gerechtes Bedenken tragen, ob Herr C. v. Jan weiss, von mir, was von Gevaert, was von Ziegler unter den Theseis verstanden wird; und wenn er jetzt versichert, die der zweiten Aufl. meiner Harmonik beigelegte Tabelle huldige derselben Auffassung wie Bellerophon, Ziegler, Gevaert und Referent sie vertreten, so ist damit in That Nichts gesagt; denn jene Tabelle stellt zwar auch die

	Kanon II Lydisch	Kanon III Phrygisch	Kanon IV Dorisch
von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur Hypate meson			
Thetische Nete diezeugmenon	f (c)	g (b)	a (e)
Thetische Paranete diez.	e (h)	f (c)	g (b)
Thetische Triten diez.	d (a)	c (h)	f (c)
Thetische Paramese	c (g)	d (a)	e (h)
Thetische Mese	b (f)	c (g)	d (a)
Thetische Lichanos meson	a (e)	b (f)	c (g)
Thetische Parhypate meson	g (b)	a (e)	b (f)
Thetische Hypate meson	f (c)	g (b)	a (e)
	Kanon IX Lydisch	Kanon X Phrygisch	Kanon XI Dorisch

von der thetischen Mese bis zum Proslambanomenos =

von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese			
Thetische Nete hyperbolaion	b (f)	c (g)	d (a)
Thetische Paranete hyperb.	a (e)	b (f)	c (g)
Thetische Triten hyperb.	g (b)	a (e)	b (f)
Thetische Nete diezeugmenon	f (c)	g (b)	a (e)
Thetische Paranete diezeugm.	e (h)	f (c)	g (b)
Thetische Triten diezeugmenon	d (a)	e (h)	f (c)
Thetische Paramese	c (g)	d (a)	e (h)
Thetische Mese	b (f)	c (g)	d (a)

Diese Ptolemaeischen Kanones sind Quellen kanonischer Aut-
tät für die *νέα διαθήκη* der Auffassung der griechischen Harmonik.
Auf sie gründet sich einer der Artikel des neuen wahren Glaubens.
„Ich glaube auf die Autorität der Ptolemaeischen Kanones, daß
die griechischen Kitharoden und Lyroden zwischen Prim
und Quinten-Tonarten unterschieden und jene als Octavenarten
der thetischen Mese, diese als Octavenarten der thetischen
Hypate meson bezeichneten.“

Auch die „neueren Melopoioi“ standen nach der Darstellung
Manuel Bryennios auf dem Standpunkte der Ptolemaeischen Kitha-
roden und Lyroden, wenn sie zwischen vollkommenen und un-
kommenen Octavenarten (*τέλεια* und *ἀτελής εἶδη τοῦ διὰ πασῶν*) un-
terschieden, von denen jene die auf die Mese, diese die auf die Hyp-
ate ausgehenden Melopöien umfassen.

Friedrich Bellermann ist noch nicht Bekenner dieser Ue-
zeugung, wohl aber Heinrich Bellermann, Friedrich Bellermanns So-
hn, daß von diesem die kanonische Bezeichnung „Octavenarten der the-
tischen Mese“ und „Octavenarten der thetischen Hypate“ noch nicht
gebraucht wird. Vielmehr bedient sich Heinrich Bellermann der Ter-
mini „authentische und plagale Tonarten“.

Mit diesem Artikel stehen zwei andere, die sich ebenfalls auf musische Ueberlieferung gründen, in logischem Zusammenhange:

„Ich glaube, dass in der griechischen Musik der Gesang ein durchaus unisoner war, dass dagegen mit der Gesangsstimme schon in der archaischen Musikperiode Eine heterophone Begleitstimme (Krusis), seit der Musikperiode des Lasos mehrere heterophone Begleitstimmen gleichzeitig sich vereinten. Die Melodiestimme war stets die tiefere, die Begleitstimme stets die höhere.“

Diese Ueberzeugung gründet sich auf zwei Stellen des Plutarchischen Musikdialoges 19, 29, deren eine die kanonische Autorität des toxeus beansprucht, und auf das Aristotelische Problem 19, 12. Friedrich Bellermann war noch kein Bekenner dieser Ueberzeugung, wohl aber Fr. Ziegler und im J. 1864 C. v. Jan.

Und ferner:

„Ich glaube, dass die griechische Musik nicht minder wie die moderne den Unterschied zwischen Tonica und Dominante machte, von denen sie jene als (thetische) Mese, diese als (thetische) Hypate bezeichnete.“

Diese Ueberzeugung gründet sich auf das Aristotelische Problem 19, 20. Auch H. v. Helmholtz ist ihr Bekenner; mit einiger Abweichung auch C. v. Jan. Fr. Ziegler aber verwirft sie, er ist in Beziehung Anhänger des alten Fr. Bellermanschen Standpunktes.

Diese Sätze (gleichsam die drei Fundamentalartikel der neuenassung der griechischen Harmonik) müssen für die Beurtheilung auf uns gekommenen Denkmäler der griechischen Vocal- und Instrumentalcomposition, welche von Fr. Bellermann in seinen „griechischen Hymnen“ und seinem „Anonymus de musica“ auf kritischer Grundlage der handschriftlichen Ueberlieferung gesammelt sind, die verbindlichen Normen sein. Alle diese Denkmäler sind im Tonos Lydios (Transpositionsscala mit Einem b notirt, Bellermann hat sie in die moderne Scala ohne Vorzeichnung transponirt). Bei den oben mir vorgeführten Ptolemaeischen Kanones bedient sich Ptolemaeus für die thetischen Klänge weder des Tonos Lydios noch irgend eines anderen der griechischen Tonoι, sondern gibt diesmal als Akustiker einfach die Intervallgrösse an, um welche der eine thetische Klang von seinem Nachbarklange entfernt ist. Ich habe die thetischen Klänge der Ptolemaeischen Kanones durch unsere modernen Notenstabstaben ausgedrückt: der lateinische Notenbuchstabe bezeichnet den Werth des thetischen Klanges für die Scala mit Einem b (Tonos Lydios), der daneben in Klammer stehende deutsche Notenbuchstabe bezeichnet die Scala ohne Vorzeichnung, welche Bellermanns Uebersetzung gewählt hat.

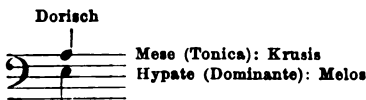
Von dem Hymnus auf Nemesis sagt Bellermann auf S. 67 s. Ausgabe „man erkennt in ihm unzweifelhaft die auf die Octave $g-g$ gegründete Tonart, welche bei den Alten Hypophrygisch, neuerem Sprachgebrauche Mixolydischer Kirchenton heisst, und der z. B. unser Choral *Veni creator spiritus* geht.“ Dieses U. Bellermanns steht über allem Widerspruche fest. Zur Tonica hat Melodie den Klang g . Dieser Klang g (nach dem Tonos Lydios würde der Klang c sein) muss, da er die Function der Tonica hat, nach Aristotelischen Probleme 19, 20 bei den griechischen Musikretikern die Bezeichnung „Mese“ geführt haben. Aber in der Alypius u. s. w. gegründeten „Tonleitern und Musiknoten der Griechen von F. Bellermann“ sucht man in jedem der Tonoi vergeblich einer „Mese“ g . Denn alle diese Notenverzeichnisse Bellermanns enthalten nur dynamische Klangbenennungen. Schon in meiner griechischen Harmonik erster Aufl. S. 121 ff. wies ich darauf hin, das Aristotelische Mesen-Problem, wenn es keine Absurdität behaupten soll, nicht die dynamische, sondern die thetische Mese imgehabt haben muss. Nach meiner Interpretation der thetischen Klänge (vgl. oben S. XXVIII) kommt dem Klange g — sowohl der „Phrygischen Octave von der thetischen Hypate“ wie in der „Phrygischen Octave von der thetischen Mese“ — der Klangname thetische Mese zu. Es ist dies eine demonstratio ad oculos, meine Interpretation der Ptolemaeischen Theseis — nicht Bellermann-Zieglersche — die richtige ist. Dieselbe hat da ihren Gegnern nicht vorausgesetzte Glück, dass man an dem Hymnus auf Nemesis, im Vereine mit dem Aristotelischen Mesenproblem, Probe ihrer Richtigkeit machen kann. Das wird auch meinem G. C. v. Jan einleuchtend sein. Er darf ohne Bedenken zu seiner in der Recension meiner Harmonik erster Auflage (1863) ausgesprochenen Ansicht zurückkehren:

„Ich gebe Herrn W. nach den S. 108 ff. geführten Deductionen zu, dass die Mese der eigentliche Grundton jeder Octavegattung ist. . . Die Dorische Tonart ist die Reihe von a mit dem Grundtone a , die Lydische ist die Reihe von c mit dem Grundtone f , die Phrygische von d zu d der Tonica g .“

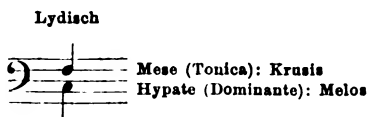
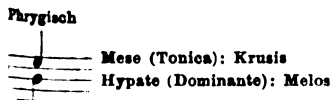
Dass der Klang g die thetische Mese der Phrygisti, der f die thetische Mese der Lydisti sei, war in der ersten Auflage meiner griechischen Harmonik in einer Weise ausgesprochen, es nicht misszuverstehen war. C. v. Jan scheint es nicht verstanden zu haben. Denn kaum hatte Ziegler, welcher es wohl verstanden hat, dass ich von einer thetischen Mese geredet hatte, den Nachsatz versucht, dass die thetische Mese des Ptolemaeus von mir

gefasst sei, als auch C. v. Jan sich bezüglich der thetischen Onomasie auf Zieglers Seite stellte. Wird Herr C. v. Jan, der, als er erste Aufl. meiner griech. Harm. (1863) recensirte, die Erklärung geben liess, dass er „nach den von mir geführten Deductionen“ zu gebe, der Klang g sei die Phrygische Tonica, nunmehr wohl ihm ad oculos demonstrare (aus den Ptolemaeischen Kanones, aus auch von Helmholtz in meinem Sinne interpretirten Mese-nomen Aristoteles und aus dem Hymnus auf Nemesis), dass der Klang g thetische Mese der Phrygischen Octavenart ist, nicht bekennen, so er sich ohne Grund von meiner Auffassung der Theseis, die er über — vermuthlich ohne es zu wissen — schon im Jahre 1864 zu seinigen gemacht hatte, auf Zieglers Programm hin entfernt hat?

Die beiden Hymnen auf die Muse und auf Helios gehören der dorischen Octavengattung an, „welche jetzt zufolge einer im Mittelalter entstandenen Verwechselung der Namen Phrygisch genannt wird.“ (Bellermann, Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 67. In den Dorischen Hymnen schliesst die Melodie mit dem Klange e, der Hypate meson, wie derselbe sowohl nach dynamischer wie auch nach thetischer Onomasie genannt wird. (Für die Dorische Octavengattung ist ja die thetische Klangbenennung mit der dynamischen identisch.) Nach dem Aristotelischen Probleme 19, 20 schliesst die zu einer Melodie gehörende Instrumentalbegleitung in der Mese (Tonica), also in dem Klange g. Nach dem Aristotelischen Probleme 19, 12 ist der Melodieklang der tiefere, der Begleitungsklang der höhere. Es steht also durch die Quellentüberlieferung fest, dass sowohl der Hymnus auf die Muse wie der Hymnus auf Helios — beide der Dorischen Octavengattung angehörig — durch den Verein des Gesanges mit der heterotonen Krusis folgenden Schlussaccord zu Gehör brachten:



Eine Dorische Melopöie schloss also mit dem Quartenenintervalle. Die Griechen nannten dasselbe ein symphonisches. Dem modernen Ohr ist dasselbe, wenn damit geschlossen wird, eine „abscheuliche“ Dissonanz. Analog wie die Dorische Melopöie schlossen in der heterotonen Musik der Griechen auch die Phrygische und Lydische Melopöie: die Gesangmelodie in der thetischen Hypate meson, die Krusis in der thetischen Mese



Wenn in Pindars Melopöie, welcher nach dem Vorgange sein Lehrers Lasos die einstimmige heterophone Krusis zu einer mehrstimmigen erweiterte, zu dem alten Quartenintervalle des Schluss noch ein dritter Klang hinzukam, so waren die Schlüsse folgende:



Dann wurde also zum Schlusse der Melopöie ein Quart- & Accord zu Gehör gebracht. Die durch thetische Mese und Hypate gebildete Quarte klingt nun nicht mehr ganz so abscheulich wie der bloss zweistimmigen Heterophonie; durch das Hinzukommen thetischen Trite wird ein tonischer Dreiklang hervorgebracht, a ein tonischer Dreiklang in einer Form der Umkehrung, den uns neuere Musik wohl im Inlaute einer musikalischen Composition, a nie als Schluss derselben zur Anwendung bringen mag. Als Abschluß eines Musikstückes würde dem an moderne Musik Gewöhnten Quart-Sext-Accord fast den Eindruck einer Dissonanz machen.

C. v. Jan glaubt es dem Ansehen der griechischen Musik schuldig zu sein, dass er den in der Hypate schliessenden Tonarten, trotz dass sie durch die kanonische Quellenüberlieferung fest stehen, seine Anerkennung versagt. „Nicht zugeben kann ich den von Westphal statuirten Quartenschluss, wonach das Tonstück in der Begleitung mit der Hypate, im Gesange immer mit der Mese schliessen muss. Und doch ist uns dies durch die Berichterstatter über griechische Musik so fest überliefert, dass, um es zu missachten, das Geständniss nöthig sein wird,

man sei ein Musikforscher, der sich über die quellenmäßige Ueberlieferung hinwegsetze.

Aber der Zweck des auf diesem Gebiete arbeitenden Forschers ist nicht, von der griechischen Harmonik ein so gefälliges Bild zu liefern, vielmehr ein so wahres Bild wie möglich zu liefern.

In seinem Probleme 19, 39 beschreibt Aristoteles den Eindruck, welchen die eine heterophone Musik ausführenden Instrumentalisten empfinden: „οὐτοὶ τὰ ἄλλα οὐ προσανλοῦντες ἂν εἰς ταὐτὸν καταφωσιν εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους φωναῖς“*) d. i. „wenn sie das übrige mit divergirenden Aulostönen begleitet haben und dann am Schlusse des Musikstückes auf denselben Klang mit der Melodiestimme kommen, haben sie am Ende

*) Der Anfang der Probleme ist zu lesen *Διὰ τί ἡδιόν ἐστι τὸ ἀφώνιον τοῦ ὁμοφώνου* statt des handschriftlichen *τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφώνου*. Die Lesart des alten lateinischen Uebersetzers (Bekk. p. 448) war die richtige: „Cur suavius antiphonum aequisono est“; sie muss wiederhergestellt werden.

hieses einen grösseren Eindruck der Befriedigung, als der Eindruck der Unbefriedigung war, welchen sie vor dem Ende bei der Divergenz der Melodiestöne und der Krusistöne empfinden mussten.“ Die Musikstücke, welche Aristoteles in diesem Probleme im Auge hat, sind solche, welche sowohl in der Melodiestimme wie in der Krusisstimme auf denselben Klang — auf die thetische Mese d. i. die Tonica — ausgehen, eine Melopöie wie der Hymnus auf Nemesis. Melopöien wie der Hymnus auf die Muse und der Hymnus auf Helios dagegen, in denen die Melodie auf die thetische Hypate, die Begleitstimme dagegen auf die Mese ausgeht, können nicht zu den Melopöien gehören, welche das Aristotelische Problem 19, 39 im Auge hat, denn hier wird durch den Verein der Singstimme und der stereophonen Begleitstimme am Schlusse ein Quartenintervalle zu Hör gebracht. Nach Aristoteles sind also diejenigen Formen einer Stimmengattung, welche die Melodie in der thetischen Mese abschliessen, am Ohre wohlthruender als diejenigen Formen, welche die Melodie in der thetischen Hypate ausgehen lassen. Was bei den neueren Melopöien z. B. Manuel Bryennios vollkommene Octavenarten (*τέλεια εἶδη*) heisst, ist nach Aristoteles' Aussage dem Ohre wohlthruender als die von ihnen sogenannten unvollkommenen Octavenarten (*ἀτέλῃ εἶδη*). Dennoch hat sich das musikalische Gehör des Aristoteles so an die gleich dem Hymnus auf die Muse und auf Helios in dem Quartenintervalle schliessenden thetischen Melopöien gewöhnt, dass er über dieselben nicht viel anders als Plato urtheilt, der in der Doristi fast die einzige Tonart erblickt, welche in seinem Idealstaate zugelassen werden soll. Ich habe in der dritten Auflage meiner Harmonik die Stelle eines Briefes von L. v. Stockhausen angeführt, welche zu erklären sucht, wie die Griechen dazu gekommen sind, den durch die thetische Hypate hypaton und die thetische Mese gebildeten Quartenaccord unter die symphonischen Accorde zu zählen. Wir Modernen erkennen darin schlechterdings eine Dissonanz.

Die „symphonischen und diaphonischen Accorde“ der Griechen legt man durch „consonirende und dissonirende Accorde“ zu interpretiren. Dass aber die Griechen bei ihren Symphonien etwas ganz anderes fühlten als wir bei unseren Consonanzen, erhellt schon daraus, dass die Griechen ihre Quarte für eine Symphonie erklären, während doch dem modernen Ohre die Quarte als Dissonanz gilt. Nichts desto weniger steht es durch die Ueberlieferung der Quellen fest, dass die Melopöien, welche auf das Quartenintervall ausgingen, nicht seltener häufig sind als diejenigen, welche unisonen Ausgang haben.

Die Melodieschlüsse auf der Tonica (thetische Mese) und die Melodieschlüsse auf der Dominante (thetische Hypate) sind beiderseits durch die Autorität der Quellen über allen Zweifel gesichert.

tische Mese.“ Thetische Mese — sagt C. v. Jan weiter — nennen Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instrumenta.“

Gevaert im ersten Theile seines Werkes S. 169 giebt folgende Scalen des Ptolemäus:

Ἀπὸ νήτης κατὰ Θέσιν.

Lydisti:	c	d	e	f	g	a	h	c	Nête thétique
Phrygisti:	d	e	f	g	a	h	c	d	Nête thétique
Doristi:	e	f	g	a	h	c	d	e	Nête thétique

Ἀπὸ μέσης κατὰ Θέσιν.

Lydisti:	f	g	a	h	c	d	e	f	Mése thétique
Phrygisti:	g	a	h	c	d	e	f	g	Mése thétique
Doristi:	a	h	c	d	e	f	g	a	Mése thétique

Die drei ersten der Scalen sind die von Ptolemäus im Kanon II, Kanon III und Kanon IV aufgestellten: von der thetischen Mese die zeugmenon bis zur Hypate meson.

Die drei letzten der Gevaertschen Scalen sind identisch mit dem Ptolemäischen Kanon IX, Kanon X, Kanon XI von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese. —

Gevaert fasst thetische Mese und Nete genau wie ich (oben auf S. XXVIII).

Oben auf S. XXV sagte ich von Herrn C. v. Jan: „Ist es ihm wohl zuzutrauen, dass es ihm nicht zum Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen Octave die thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octave die thetische Mese ist?“ In der oben genannten Nummer der Zeitschrift für classische Philologie erklärt C. v. Jan ausdrücklich, die Mese, welche er durch fette Schrift ausgezeichnet habe (oben S. XXV) sei nicht thetische Mese. Meine Befürchtungen haben sich also leider bestätigt. C. v. Jan weiss nicht, dass in der Phrygisti die Mese a thetische Mese, in der Lydist die Mese f thetische Mese ist. Er sagt:

thetische Mese nennt Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instrumentes.

Wer nicht blind ist, der kann lesen (Gevaert I p. 169), dass für die Scalen ohne Vorzeichnung der Klang f wie von mir so auch von Gevaert thetische Mese der Lydisti, der Ton g thetische Mese der Phrygisti, der Klang a thetische Mese der Doristi genannt wird. C. v. Jans Worte: „Gevaert und ich“ sind mir unverständlich

C. v. Jan sei für ()
 en Klang a, für un I, g, für
 lang f als Mese an, „Mese ist al tl
 C. v. Jan, dass es ausser der „the r „d
 lese“ noch eine dritte Art der gebe? Die he a
 st sowohl „dynamische wie the he “ Al : e kon l
 C. v. Jan die Klänge g und f in (Phr: i Ly
 Ketavenreihen zu dem Namen Me ? Ja, k
 C. v. Jan in seiner Replik : , al (tl
 lese als eine transponirte... ihm t = nirt.
 dynamisch gilt ihm — feststeht.“

Sowohl in der ersten wie in der zweiten, wie auch in
 der dritten Auflage meiner thet. Harm. und Melop. habe
 ich vielmehr folgendes gele t:

Thetische Mese ist die Ton jeden Octavengattung, der
 componist kann dabei die Octav in jeder beliebigen Trans-
 positionsscala (Tonos) halten.

Dynamische Mese ist die T (Dorischen Octavengattung.
 bei der Dorischen Octavengattung, (thetische Onomasie mit der
 thetischen identisch.

Damit ist eine für jeden musikalisch Gebildeten verständliche
 definition der dynamischen und der thetischen Mese, mithin auch
 der Hypate, Triten, Nete und der übrigen Klänge beider Onomasien
 gegeben.

Gevaerts Werk über alte Musik hat sich diese meine Auffassung
 der thetischen Klänge zu eigen gemacht.

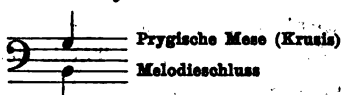
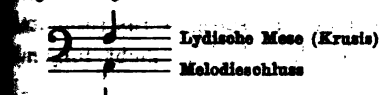
Im 16. Cap. des ersten und im 16. Cap. des zweiten Buches
 seiner Harmonik spricht Ptolemäus von der Praxis der Kitharoden.
 Die sämtlichen von ihnen gebrauchten Octavengattungen bestimmt
 er nach thetischen Klängen: ἀπὸ τῆς τῇ θέσει νήτης und ἀπὸ τῆς τῇ
 θέσει μέσης. In welchem Tonos die Kitharoden ihre thetischen
 Klänge genommen haben, darüber schweigt Ptolemäus. Aus dem
 anonym. de mus. § 28 (Bellermann) erfahren wir: οἱ δὲ κιθαρωδοὶ
 ἐπράσι τοῦτοις ἀρμόζονται Ὑπεριαστίῳ, Λυδίῳ, Ὑπολυδίῳ, Ἰαστίῳ.
 In einem dieser vier Tonoι (Transpositionsscalen) müssen die Kitha-
 roden des Ptolemäus ihre thetischen Klänge genommen haben. Der
 Tonos Hypolydios entspricht nach F. Bellermann bezüglich der Noten-
 schrift unserer modernen Transpositionsscala ohne Vorzeichen; der
 Tonos Lydios unserer Transpositionsscala mit Einem b; der Tonos
 Hyperastios unserer Transpositionsscala mit Einem Kreuze; der Tonos
 astios unserer Transpositionsscala mit zwei Kreuzen. Ptolemäus pole-
 misirt gegen den Tonos Hyperastios und gegen den Tonos Iastios;
 aber der Tonos Hypolydios und der Tonos Lydios wird von Ptolemäus

C. v. Jan sagt: „Hypothesen wie die von einem Systeme von Tonarten mit Primen-, Terzen- und Quinten-Schluss entbehren aller positiven Grundlage.“ Dem stelle ich entgegen: das System der Primen- und Quintenschlüsse hat eine sehr positive Grundlage, nämlich die Grundlage der Ptolemäischen Kanones, von denen Kanon II, III, IV die lydische, phrygische, dorische Octavengattung von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur thetischen Hypate meson d. i. von der höheren bis zur tieferen Dominante, Kanon IX, X, XI die lydische, phrygische, dorische Octavengattung von der thetischen Nete hypobolaion bis zur thetischen Mese d. i. von der höheren bis zur tieferen Tonica überliefert. Im Jahre 1864 gab C. v. Jan zu (vgl. oben S. XXV), dass die thetische Mese der lydischen Octavengattung bei der Transpositionsscala ohne Vorzeichen in dem Klange f, die thetische Mese der phrygischen Octavengattung in dem Tone g, die thetische Mese der dorischen Octavengattung in dem Tone a besteht; da würde er auch dies anerkannt haben, dass die Ptolemaeischen Octavenschlüsse in der thetischen Mese bei den neoteri Melopoioi als vollkommene Schlüsse, die Ptolemaeischen Octavenschlüsse in der thetischen Hypate bei den neoteri Melopoioi als unvollkommene Schlüsse bezeichnet wurden. Dann aber wurde C. v. Jan durch Zieglers Besprechung der Ptolemaeischen Theseis veranlasst, die von mir gegebene Interpretation der thetischen Klänge auch seinerseits für verfehlt zu erklären. Jetzt möchte es für ihn wohl an der Zeit sein, nachdem ihm oben S. XXX eine ad oculos demonstratio von der Richtigkeit meiner Interpretation der Theseis gegeben ist, wenigstens für die Primen- und die Quinten-Tonarten die positive Ueberlieferung anzuerkennen.

Es gab noch eine dritte Art von Melodieschlüssen, Schlüsse in der thetischen Trita diezeugmenon, die nicht durch die Ptolemaeischen Kanones bezeugt sind, und die man daher als apokryphische Melodieschlüsse bezeichnen mag. Sie sind gesichert durch die Instrumentalbeispiele des von Bellermann herausgegebenen Anonymus de musica: das Musikbeispiel § 101 ist ein syntonolydisches, das Musikbeispiel § 97 ein mixolydisches. Sie sind wie alle Denkmäler der griechischen Musik im Tonos Lydios (Scala mit Einem b) geschrieben, Bellermann hat sie in die Scala ohne Vorzeichen transponirt. Die Syntonolydische Melodie schliesst in dieser Transponirung mit a, die Mixolydische mit h. Nach den Ptolemaeischen Kanones ist der Klang a die thetische Trita diezeugmenon der Lydischen Octave, der Klang h ist die thetische Trita diezeugmenon der Phrygischen Octave. Zuzufolge dem Aristotelischen Mesen-Probleme muss sich mit dem Melodieschlusse a in der Krasis die Lydische Mese f, mit dem Melodieschlusse h die Phrygische Mese g verbinden:

Syntonolydisch

Mixolydischer Schluss:

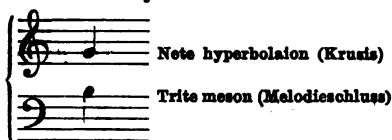
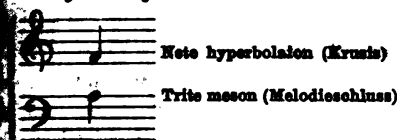


Plutarch de mus. 15 ber:
Die Lydische Harmonie d. i.
weil sie eine hohe Tonlage h
eignet ist.“ Deshalb ist anzu:

(vermuthlich nach Aristoxenos):
syntonos Lydisti verschmäh't Plato,
und weil sie für Klagegesänge ge-
Octav höher:

Syntonolydischer Schluss:

Mixolydischer Schluss:



Auch die Kanones des Ptolem:

die Mese durch die Nete hype bolai

Die Melodieschlüsse in de
die Ptolemaeischen Kanones

Hymnen bezeugt sind, will C. v. J.

Melodien nach dem Aristotelis

schliessendes Intervall zu Ge

Intervall, welches bei den Griech en : r als eine Sy phonie
galt, für ein modernes Ohr aber eine Dissonanz sein würde.

Die Melodieschlüsse in der thetischen Trite, welche nicht durch
die Ptolemaeischen Kanones, wohl aber durch die vom Anonymus
überlieferten Musikreste bezeugt werden, will C. v. Jan nicht gelten
lassen, weil solche Melodien nach dem Aristotelischen Mesen-Probleme
einen Schluss in der Terz oder Sexte bedingen würden, — einem
Intervalle, welches uns Modernen zwar als Consonanz, den
Griechen aber als Dissonanz gilt. Wer wird behaupten mögen,
dass die griechischen Termini „Symphonia und Diaphonia“ mit unseren
modernen „Consonanz und Dissonanz“ dasselbe bedeuten?

In der Wochenschrift für classische Philologie (G. Andresen und
H. Heller) 1887, 1. Juni S. 701 sagt C. v. Jan: „Dass die Mese
Grundton in jeder Octavengattung sei, habe ich schon i. J. 1864
(in der Recension der ersten Auflage von Westphals griechischer
Harmonik und Melopöie) zugegeben und behaupte es jetzt noch ebenso.
Darum liess ich den vierten Ton einer jeden Octavengattung mit
fetter Schrift setzen (vgl. oben S. XXV). Mese ist aber nicht „the-

tische Mese.“ Thetische Mese — sagt C. v. Jan weiter — nennen Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instruments.“

Gevaert im ersten Theile seines Werkes S. 169 giebt folgende Scalen des Ptolemäus:

Ἀπὸ νήτης κατὰ θέσιν.

Lydisti:	c	d	e	f	g	a	h	c	Nète thétique
Phrygisti:	d	e	f	g	a	h	c	d	Nète thétique
Doristi:	e	f	g	a	h	c	d	e	Nète thétique

Ἀπὸ μέσης κατὰ θέσιν.

Lydisti:	f	g	a	h	c	d	e	f	Mèse thétique
Phrygisti:	g	a	h	c	d	e	f	g	Mèse thétique
Doristi:	a	h	c	d	e	f	g	a	Mèse thétique

Die drei ersten der Scalen sind die von Ptolemäus im Kanon II, Kanon III und Kanon IV aufgestellten: von der thetischen Mese die zeugmenon bis zur Hypate meson.

Die drei letzten der Gevaertschen Scalen sind identisch mit dem Ptolemäischen Kanon IX, Kanon X, Kanon XI von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese. —

Gevaert fasst thetische Mese und Nete genau wie ich (oben auf S. XXVIII).

Oben auf S. XXV sagte ich von Herrn C. v. Jan: „Ist es ihm wohl zuzutrauen, dass es ihm nicht zum Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen Octave die thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octave die thetische Mese ist?“ In der oben genannten Nummer der Zeitschrift für classische Philologie erklärt C. v. Jan ausdrücklich, die Mese, welche er durch fette Schrift ausgezeichnet habe (oben S. XXV) sei nicht thetische Mese. Meine Befürchtungen haben sich also leider bestätigt. C. v. Jan weiss nicht, dass in der Phrygisti die Mese a thetische Mese, in der Lydisti die Mese f thetische Mese ist. Er sagt:

thetische Mese nennt Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instrumentes.

Wer nicht blind ist, der kann lesen (Gevaert I p. 169), dass für die Scalen ohne Vorzeichnung der Klang f wie von mir so auch von Gevaert thetische Mese der Lydisti, der Ton g thetische Mese der Phrygisti, der Klang a thetische Mese der Doristi genannt wird. C. v. Jans Worte: „Gevaert und ich“ sind mir unverständlich

C. v. Jan sei für
 m Klang a, für die *enrygische*
 lang f als Mese an, „Mese ist al
 v. Jan, dass es ausser der „the
 lese“ noch eine dritte Art der gebe? e a
 it sowohl „dynamische wie the A v kon
 v. Jan die Klänge g und f in Phry i Ly
 ctavenreihen zu dem Namen M? Ja, v n k
 C. v. Jan in seiner Replik : p
 lese als eine transponirte... ihm
 dynamisch gilt ihm — feststeh l.“

Sowohl in der ersten wie in der zweiten, wie auch in
 er dritten Auflage meiner griech. Harm. und Melop. habe
 h vielmehr folgendes gelehrt:

Thetische Mese ist die Ton jeden Octavengattung, der
 omponist kann dabei die Octav in jeder beliebigen Trans-
 positionsscala (Tonos) halten.

Dynamische Mese ist die T Dorischen Octavengattung.
 ei der Dorischen Octavengattun thetische Onomasie mit der
 etischen identisch.

Damit ist eine für jeden musikalisch Gebildeten verständliche
 efnition der dynamischen und der thetischen Mese, mithin auch
 r Hypate, Triten, Nete und der übrigen Klänge beider Onomasien
 egeben.

Gevaerts Werk über alte Musik hat sich diese meine Auffassung
 er thetischen Klänge zu eigen gemacht.

Im 16. Cap. des ersten und im 16. Cap. des zweiten Buches
 einer Harmonik spricht Ptolemäus von der Praxis der Kitharoden.
 Die sämtlichen von ihnen gebrachten Octavengattungen bestimmt
 r nach thetischen Klängen: ἀπὸ τῆς τῇ θέσει νήτης und ἀπὸ τῆς τῇ
 θέσει μέσης. In welchem Tonos die Kitharoden ihre thetischen
 Klänge genommen haben, darüber schweigt Ptolemäus. Aus dem
 Anonym. de mus. § 28 (Bellermann) erfahren wir: οἱ δὲ κιθαρωδοὶ
 ἔχουσι τοῦτοις ἀρμόζονται Ὑπεριαστίῳ, Λυδίῳ, Ὑπολυδίῳ, Ἰαστίῳ.
 In einem dieser vier Tonoι (Transpositionsscalen) müssen die Kitha-
 roden des Ptolemäus ihre thetischen Klänge genommen haben. Der
 Tonos Hypolydios entspricht nach F. Bellermann bezüglich der Noten-
 schrift unserer modernen Transpositionsscala ohne Vorzeichen; der
 Tonos Lydios unserer Transpositionsscala mit Einem b; der Tonos
 Hyperastios unserer Transpositionsscala mit Einem Kreuze; der Tonos
 Iastios unserer Transpositionsscala mit zwei Kreuzen. Ptolemäus pole-
 misirt gegen den Tonos Hyperastios und gegen den Tonos Iastios;
 aber der Tonos Hypolydios und der Tonos Lydios wird von Ptolemäus

anerkannt. Lassen wir daher den Hyperastios und Iastios zur Seite. Die thetischen Klänge, deren sich nach Ptolemäus die Kitharoden bedienen, haben wir für den Tonos Hypolydios und den Tonos Lydi in der Dorischen, Phrygischen und Lydischen Octavengattung anzugeben.

	hypaton				meson				diezeugm.			hyperbolai		
	thetische Paranete	thetische Hypate	thetische Parhypate	thetische Lichanos	thetische Hypate	thetische Parhypate	thetische Lichanos	thetische Mesè	thetische Paramese	thetische Tritè	thetische Paranete	thetische Nete	thetische Tritè	thetische Paranete
Tonica			Med.		Domin.			Tonica		Med.	Domin.			To

Tonos Hypolydios.

Doristi	A	H	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ
Phrygisti	G	A	H	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄
Lydisti	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē

Tonos Lydios.

Doristi	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄	c̄
Phrygisti	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄
Lydisti	b	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā

Zur Zeit des Ptolemäus schrieben die Kitharoden ihre Compositionen im Tonos Lydios. Nicht nur die uns erhaltenen Reste griechischer Vocalmusik sind im Tonos Lydios geschrieben (der Hymnus auf die Muse und auf Helios vom Kitharoden Dionysius, der Hymnus auf Nemesis vom Kitharoden Mesomedes), sondern auch sämtliche Reste griechischer Instrumentalmusik, sogar die den Plato erläuternden Scalen des Aristides Quintilianus, von denen nur eine einzige im Tonos Hypolydios angehört.

Im 5. Cap. des ersten Buches seiner Harmonik giebt Ptolemäus eine theoretische Darstellung der thetischen und dynamischen Onomastik der Klänge. Auf den Text lässt Ptolemäus sieben Tabellen folgen für die sieben von ihm recipirten Tonoï z. B.:

Μικολύδιος τόνος.

δυνάμεις

ἡρεβ.	—————	νήτη διαζ.	ἑστώς	
	ἐπιζ' (7 : 8)			
ἴτη ὑπερβ.	—————	παρανήτη διαζ.		
	ἐπιθ' (9 : 10)			διὰ τεσσάρων
περβ.	—————	τρίτη διαζ.		
	ἐπικ' (20 : 21)			
μεζ.	—————	παραμέση	ἑστώς	
	ἐπιη' (8 : 9)			τόνος
ἴτη διαζ.	—————	μέση	ἑστώς	
	ἐπιζ' (7 : 8)			
μεζ.	—————	λιχανὸς μέσ.		
	ἐπιθ' (9 : 10)			διὰ τεσσάρων
ῖση	—————	παραπάτη μέσ.		
	ἐπικ' (20 : 21)			
	—————	ὑπάτη μέσ.	ἑστώς	
	ἐπιζ' (7 : 8)			
ῖ μέσ.	—————	λιχαν. ὑπάτ.		
	ἐπιθ' (8 : 9)			διὰ τεσσάρων
ἴτη μέσ.	—————	παραπάτη ὑπάτ.		
	ἐπικ' (20 : 21)			
ῖ ὑπάτ.	—————	ὑπάτη ὑπάτ.	ἑστώς	
	ἐπιη' (8 : 9)			
ἴτη ὑπάτ.	—————	{ νήτη ὑπερβ. προσλαμβανόμενος	ἑστώς	
	ἐπιζ' (7 : 8)			
ἴτη ὑπάτ.	—————	παρανήτη ὑπερβ.		
	ἐπιθ' (9 : 10)			διὰ τεσσάρων
ὑπάτ.	—————	τρίτη ὑπερβ.		
	ἐπικ' (20 : 21)			
μβανόμενος	—————	νήτη ὑπερβ.	ἑστώς	

n der zweiten Auflage meiner Harmonik und Melopöie hatte e sieben Ptolemäischen Tabellen auf einer einzigen vereinigt.

us ist bis auf die T. L. s,
 ag dieselbe Tabelle, welche
) meiner Harmonik beigegeben
 r Tabelle der thetischen un
 t, welche F. Bellermann in sei
 ber die thetischen und dynam
 n so leichter ersichtlich, we
 iche Benennung der Töne ge
 Tonleitern und Musiknoten der

(1847)

etische Nete hyperbolaion	B	c	des	es	f	ges	as	b
etische Paranete hyperbolaion	F	G	As	B	c	des	es	f
etische Triten hyperbolaion	G	A	B	c	des	es	f	ges
etische Nete diezeugmenon	A	H	c	d	e	f	g	a
etische Paranete diezeugmenon	Dorios	B	c	des	es	f	ges	as
etische Triten diezeugmenon	Phrygios	c	d	es	f	ges	as	b
etische Paramese	Lydios	d	e	f	g	a	b	c
etische Mese	Mixolydios	es	f	ges	as	b	ces	des
etische Lichanos meson								
etische Parhypate meson								
etische Hypate meson								
etische Lichanos hypaton								
etische Parhypate hypaton								
etische Hypate hypaton								
etische Proslambanomenos								

. v. Jans „Replik“ möchte den Glauben erwecken, dass die lermannsche Auffassung der thetischen Klänge mit derjenigen,

welche auf der farbigen Tabelle der zweiten Auflage meiner Harmonik (1867) — wiederholt bei Gevaert Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité I p. 258 (1875) — dargestellt ist, identisch sei. Es sagt: „Thetisch“ ist also auf Westphals farbiger Tabelle „wie Gevaert und ich es wünschen, eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g, <as in a> und es in d sich ändert.“ Weshalb fügt C. v. Jan diese letzten Worte, die ich gesperrt habe drucken lassen, hinzu? Den meisten seiner Leser werden sie unverständlich sein. Ich werde sie interpretiren.

Auf unserer Tabelle d. i. der meiner Harmonik zweiter Aufl. und Gevaerts Buche gemeinsamen Tabelle ist

ges thetische Parhypate meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Hypophrygios

a ist thetische Lichanos meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Hypolydios

d ist thetische Parhypate meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Lydios.

Nach F. Bellermanns Tabelle der thetischen und dynamischen Klänge kommt der thetischen Hypate meson des Tonos Hypophrygios der Klang ges, der thetischen Lichanos meson des Tonos Hypolydios der Klang as, der thetischen Triten diezeugmenon des Tonos Lydios der Klang d zu; während die dynamische Mese des betreffenden Tonos wie bei uns von Bellermann als ges a es angesetzt ist. (Vgl. zweite Aufl. meiner griech. Harm. 1867 S. 362.)

Ohne Zweifel ist dies der Sinn des von C. v. Jan gemachten Zusatzes: „Thetisch ist also hier wie Gevaert und ich es wünschen eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g <as in a> und es in d sich ändert.“ Hätte C. v. Jan seinen Gedanken vollständig aussprechen wollen, so hätte er sagen müssen, „Wenn man auf Westphals Tabelle ges in g, a in as, es in d ändert, so wird Westphals Auffassung der Theseis auch mit derjenigen Bellermanns und Zieglers stimmen. Dies wäre der Wahrheit angemessen gewesen, und C. v. Jans Replik würde alsdann nicht den Anschein erwecken, als solle dem Leser Sand in die Augen gestreut werden. Dann hätte mein Gegner freilich auch nicht die Worte gebrauchen können: „Thetisch ist also hier, wie Gevaert und ich es wünschen, eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g, a in as, es in d sich ändern.“ Denn Gevaerts Tabelle stimmt genau mit der meinigen überein, Gevaert hat wie ich an jenen Stellen g a d, nicht wie C. v. Jan es will, ges as es drucken lassen.“

Mehrfach hat C. v. Jan sich dahin ausgesprochen, dass jene Uebereinstimmung der dynamischen Mese mit einem bestimmten thetischen Klange, welche der Ptolemäische Text durch „ἐκμύζεται“ bezeichnet.

ist von einer genauen Uebereinstimmung der Tonstufe, sondern wie Hermann wolle, von einer ungefähren Uebereinstimmung zu verben sei. Will C. v. Jan endlich einmal die dem Texte beigegebenen Tabellen des Ptolemäus gründlich studiren, so wird er finden, dass diesen Tabellen die fraglichen thetischen und dynamischen Klänge genau identisch sind. Ziegler sah dies wohl ein und eben aus diesem Grunde behauptete er, dass die Ptolemäischen Tabellen corrigirt werden müssten, wie er denn selber am Tonos Mixolydios des Ptolemäus eine solche Correctur versucht hat.

Wer die Ptolemäischen Tabellen nicht studiren mag, mag auch griechische Harmonik nicht kennen lernen.

An einem anderen Orte habe ich die musikalischen Versehen, der grosse Akustiker Ptolemäus beim Aufstellen seiner Theses *dynamis harm.* 2, 5 . . . sich hat zu Schulden kommen lassen, abgewiesen. Wäre er nicht bloss Akustiker, sondern auch Musiktheoretiker, so würde er wissen, dass die zeitgenössischen Kitharden, auf die er sich beruft, — zu ihnen gehören auch Dionysius und Mesomedes — alle ihre Compositionen in dem Tonos Lydios zu schreiben pflegten, auch ihre in der dorischen und phrygischen Octaven gehaltenen Compositionen (wie z. B. die Hymnen auf Kalliope, Lydios, Nemesis). So aber stellt er die thetische und dynamische Mesodie so dar, als ob im lydischen Tonos nur lydische Melopöien, im dorischen Tonos nur dorische, im phrygischen Tonos nur phrygische Melopöien geschrieben werden könnten. Ptolemäus sagt das nicht ausdrücklich, aber aus seiner Darstellung 2, 8 kann man schwerlich eine andere Auffassung gewinnen. Gevaert hat dieselbe so verstanden, dass eine jede der Octavengattungen im gleichnamigen Tonos gehalten werden müsse. War dies die Ansicht des Ptolemäus, so war er trotz seiner trefflichen Mittheilungen über die Theseis ein musikalischer Laie.

Eine zweite Irrung des Ptolemäus besteht darin, dass er nach Analogie der dorischen, der phrygischen und lydischen Octavengattung auch die Theseis der hypodorischen, hypophrygischen, hypolydischen, mixolydischen schablonenmässig angegeben hat. Wir sind in der Lage, aus dem Hymnus auf Nemesis nachzuweisen, dass die thetische Mese der hypophrygischen Octavengattung mit der thetischen Mese der phrygischen identisch war (vgl. oben S. XXX), aber nicht, wie die Ptolemäische Tabelle angiebt, eine eigene *θέσει μέσην ὑποφρυγίαν* hatte.

Die ergänzenden, zum Theil polemischen Nachträge zu § 8. 30. 31 der allgemeinen Metrik müssen der zweiten Abtheilung des dritten Bandes vorbehalten bleiben.

Inhaltsangabe.

Vorwort S. I—XVIII.

Nachwort zum zweiten Bande S. XIX—XLIII.

Erstes Capitel.

Einleitung in die griechische Metrik.

Gesagte und gesungene, rhythmuslose und rhythmisch-freie, accentuirende und quantitirende Verse.

- § 1. Aristoxenus über *φωνὴ μελωδική* und *λογική* S. 1.
- § 2. Dionysius von Halikarnass über die Versfüsse der Declamation S. 13.
- § 3. Hebung und Senkung nach Dionysius *περὶ συνθέσεως ὁνμάτων ια'* S. 26.
- § 4. Unterschied zwischen Versfuss und Takt S. 32.
- § 5. Rhythmuslose Verse (Alttestamentliche, Koran-Verse) S. 33.
- § 6. Rhythmische Verse indogermanischer Völker S. 35.
- § 7. Rhythmisch-freie (silbenzählende) Versification der alten Iranier (Avesta-Verse) S. 38.
- § 8. Uebergangsstufe von der silbenzählenden zur quantitirenden Metrik. Die Veda-Poesie der Inder S. 44.
- § 9. Quantitirende (silbenmessende) Versification der alten nachvedischen Inder und der Griechen S. 47.
- § 10. Quantitirende Metrik mit Reim bei Indern und Persern S. 52.
- § 11. Die accentuirende Metrik der alten Germanen S. 57.
- § 12. Accentuirende Versification der alten Italiker S. 65.
- § 13. Reimend-accentuirende Poesie der Germanen S. 77.
- § 14. Accentuirende Versification der späteren Griechen; der Byzantiner S. 84.
- § 15. Accentuirende Versification der späteren Römer; der Romanen S. 89.

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmisomenon.

- § 16. Die Silbenwerthe im Allgemeinen S. 95.
Das vocalische Element der Silbe S. 97. Das consonantische Element der Silbe S. 98. Die drei *τρόποι* der *κοινὴ συλλαβή* S. 99. Uebersicht über die Silbenwerthe S. 101.
- § 17. Fortsetzung. Vocal vor folgendem consonantischen Elemente (Position).
 - A. Langer Vocal vor folgendem consonantischen Elemente S. 101.
 - B. Kurzer Vocal vor drei Consonanten S. 102.
 - C. Kurzer Vocal vor zwei Consonanten S. 102.
 - D. Kurzer Vocal vor Einem Consonanten.
 - 1. In der Endsilbe des Wortes S. 108.
 - 2. Im Anlaute oder Inlaute des Wortes S. 115.

1. Vocal im Wortauslaute vor folgendem Vocal.
Hiatus. Vocalverschmelzung S. 117. Scheinbarer Hiatus S. 118.
Synaloiphe oder Elision S. 120. Verkürzung des langen Auslautes
S. 122. Krasis S. 124. Synizesis und Aphaeresis S. 125. Wirk-
licher Hiatus S. 126.
2. Vocal vor folgendem Vocale im Wortinlaute S. 130.
3. Wortende. Satzende S. 132.

Drittes Capitel.

Verfüsse, Kola, Metra.

1. Classification der *Πόδες* S. 138.
Λόγος ποδικός S. 138. *Πόδες κύριοι* oder *μετρικοί* S. 140. *Πόδες*
τῆς πρώτης und *τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*, primäre und secundäre
Verfüsse S. 141. Die sieben Aristoxenischen *διαφοραὶ ποδικαί*
S. 143.
2. Die Aristoxenischen *πόδες ἀθύρ* i und *σύνθετοι* S. 143.
Πόδες ἀσύνθετοι und *σύνθετοι τῆς* *ωτῆς ἀντιπαθείας* S. 144. *Πόδες*
ἀσύνθετοι und *σύνθετοι τῆς* *αὐτῆς ἀντιπαθείας* S. 145. *Ποὺς*
σύνθετος des Aristoxenus — ; *ον* der Metriker S. 148. *Πόδες*
der *ἀσυνεχῆς ᾠθμοποιία* S. 140.
3. Die Aristoxenische Diairesis 149.
Monopodische und dipodische 102.
4. Die Aristoxenische Diairesis *δες* in *χρόνοι ᾠθμοποιίας*
ἴδιοι S. 157.
5. Die Takt-Schemata S. 163.
6. *Σχήματα* des *ποὺς σύνθετος* S. 169.

Viertes Capitel.

Die vier Arten der rhythmisch-metrischen Systeme.

7. Die Systeme im Allgemeinen S. 175.
8. *Κῶλον*, *μέτρον* und *περίοδος* S. 177.
9. *Στροφή*, *ἀντίστροφος*, *περικλοπή* S. 190.
10. Die strophische Composition der lyrischen Dichtungen.
Die ältesten Nomoi und chorischen Dichtungen S. 207. Das epische
Lied S. 211. Terpander S. 214. Klonas S. 217. Archilochus S. 219.
Olympus S. 221. Die zweite musische *κατάστασις* zu Sparta S. 223.
Stesichoreisches Zeitalter S. 226. Pindarisches Zeitalter S. 228.
11. Die stichische und strophische Composition der dramatischen
Dichtungen S. 232.
Parodos S. 239. Stasimon S. 246. Parodos und Stasimon der Komö-
die S. 248.
12. Stilarten, Ethos und Composition der Strophe S. 251.

Fünftes Capitel.

gleichförmigen und die ungleichförmigen, synartetischen und
nartetischen Metra der ersten und der zweiten Antipatheia.

A.

Die Metra der ersten Antipatheia.

13. Apopthesis der gleichförmigen Metra S. 260.

I.

Gleichförmige Synartetika.

- § 34. Μέτρα συναρτητικά μονοειδῆ S. 261.
 § 35. Μέτρα ἀκατάληκτα μονοειδῆ S. 266.
 § 36. Μέτρα καταληκτικά μονοειδῆ S. 270.
 § 37. Μέτρα βραχυκατάληκτα und ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ S. 275.
 § 38. Μέτρα ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ S. 286.
 § 39. Uebersicht über die Messung der Metra nach Basis-Zahl u Apophesis S. 290.

II.

Gleichförmige Asynarteta.

Ungleichförmige Synartetika und Asynarteta.

- § 40. Die inlautende Katalexis der gleichförmigen Metra S. 296.
 § 41. Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ S. 307.
 I. Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ ἐκ τετρασήμεων ποδῶν. Asynartetische Ictylen S. 308. Asynartetische Anapästten S. 311.
 § 42. II. Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus dreizeitigen Versfüßen.
 Asynartetische Trochäen S. 312.
 a. Trochäen mit inlautender Katalexis S. 313.
 b. Trochäen mit inlautender Brachykatalexis S. 319.
 Asynartetische Iamben S. 322.
 § 43. Gleichförmige Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ S. 324.
 I. Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τρισήμεων ποδῶν. Asynartetische Iambica Trochaica S. 324. Asynartetische Trochaeo-Iambica S. 331.
 § 44. II. Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τετρασήμεων ποδῶν S. 330.
 Anapaesto-Daktylica S. 336.
 § 45. Ueberblick der antiken Asynarteten-Theorie S. 337.
 § 46. Die Asynarteten nach der Auffassung R. Bentleys S. 343.
 § 47. Daktylo-trochäische μέτρα μικτά (Logaöden) S. 350.
 I. Μικτά mit zwei oder mehreren Daktylen oder Anapästten S. 351.
 II. Μικτά mit Einem Daktylus oder Anapästten S. 351.
 1. Monanapästische μικτά S. 352.
 2. Monodaktylische μικτά S. 355.
 κατὰ συμπάθειαν und κατ' ἀντιπάθειαν μικτά S. 359.
 Μέτρα πολυσχημάτιστα S. 362.
 Rhythmische Silbenmessung der aus Daktylen und Trochäen zusammengesetzten Metra S. 365.

B.

Die Metra der zweiten Antipatheia.

- § 48. Rückblick auf die in der griechischen Rhythmik enthaltene Erläuterung der πόδες πεντάσημοι und ἑξάσημοι S. 367.

Der Begriff des Verses wird im weiteren Verlaufe unserer
Untersuchung näher anzugeben sein. Zunächst möge es genügen,
den Wort ebenso wie den Vers der modernen Poesie zu verstehen.

Auch der moderne Vers ist der sprachliche Ausdruck des
Rhythmus. Nach einer aus dem deutschen Mittelalter stammenden
Terminologie ist der Vers entweder ein „gesungener“ oder ein
„gesagter“ Vers, je nachdem er durch Gesang oder durch Sprechen
betitelt, Declamieren, Lesen) vorgetragen wird.

Diesen Unterschied kennt auch bereits Aristoteles. Nach
Aristoteles (erste Harmonik § 25) ist die Bewegung der Stimme
entweder eine *φωνὴ λέγουσα* oder eine *φωνὴ μέλπουσα*. Jede
von beiden tritt beim *ῥυθμῷ* zur Erscheinung. Beim
ersten tritt zum Rhythmus auch noch das *μέτρον* hinzu,
beim zweiten kommt es nur auf den Rhythmus an.

Der Rhythmus der *φωνὴ λέγουσα* (Sprechstimme) ist nicht
ein derselbe wie der Rhythmus der *φωνὴ μέλπουσα* (der Sing-
stimme). Den Rhythmus der letzteren bezeichnet Aristoteles
in dem *τε μετρίῳ νομομένῳ ῥυθμῷ*.

¹ Aristoteles u. H. Diogenes, athen. Theoria der griech. Metrik.

Vom zweiten Buche an behandelt die Rhythmik des Aristoxenus den Rhythmus der Singstimme. Das zweite Buch beginnt mit dem Satze: Ὅτι μὲν τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις καὶ ποῖα τις αὐτῶν ἐκάστη καὶ διὰ τίνας αἰτίας τῆς αὐτῆς ἐν τῇ προσηγορίᾳ καὶ τί αὐτῶν ἐκάστη ὑπόκειται, ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἰρημένον. νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ.

Unter τὰ ἔμπροσθεν ist das dem zweiten Buche vorausgehende zu verstehen. Im ersten Buche seiner Rhythmik hat demnach Aristoxenus den Rhythmus, welcher ausserhalb der Musik zur Erscheinung kommt, behandelt, also auch diejenige ῥυθμοῦ φύσις, welche in der φωνῇ λογικῇ, in der Sprechstimme, zur Erscheinung kommt d. i. den Rhythmus des gesagten Verses.

Vom ersten Buche der Aristoxenischen Rhythmik besitzen wir nur abgerissene Fragmente. Unter ihnen kommen auch solche vor, welche der Erörterung des Rhythmus im gesprochenen Verse angehören. Aber etwas Zusammenhängendes ergibt sich daraus nicht.

Es ist daher ein unschätzbarer glücklicher Zufall, dass Aristoxenus auch in dem erhaltenen Anfange seiner ersten Harmonik den Unterschied der Stimme beim Sprechen und beim Singen erörtert. Es ist unabweisbar, die betreffenden Paragraphen 25—28 der ersten Harmonik hier im Originale vorzuführen:

§ 25. Πρῶτον μὲν οὖν ἀπάντων αὐτῆς τῆς κατὰ τόπον κινήσεως τὰς διαφορὰς θεωρῆσαι τίνες εἰσὶ πειρατέον.
πάσης δὲ φωνῆς δυναμένης κινεῖσθαι τὸν εἰρημένον αὐτὸν τρόπον δύο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἥ τε συνεχῆς καὶ ἡ διαστηματική.

§ 26. Κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως ὥς ἂν μηδαμοῦ ἰσταμένη (ἢ) μηδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατὰ γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς. Κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως φαίνεται κινεῖσθαι διαβαίνουσα γὰρ ἴσθισιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾷ τάσεως, εἰτα πάλιν ἐπ' ἑτέρας, καὶ τοῦτο ποιούσα συνεχῶς — λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον — ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιοχόμενους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἰσταμένη δ' ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγόμενη ταύτας μόνον αὐτὰς μελωδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν.

περ. ὅπερ γὰρ πολλὰν ἐκτέτακται τὴν φωνὴν πλεονεξίαν καὶ ἰσχυρότητα
καὶ τῆς αὐτῆς κατὰ μέρος, τοσοῦτον φαίνεται εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ πολλοῦ
ἀναψύχοντος.

Ὅτι μὲν οὖν διὰ κατὰ μέρος αὐτῆς κατὰ τόπον τῆς φωνῆς
ἡ μὲν συνεχὴς ἀκούσθαι εἰς ἑνός, ἡ δὲ διασπασμένης πολὺν χρόνον,
ἐπὶ τὸν δῆλον δὲ τὴν ἀκρόατον.

Aus meiner deutschen Uebersetzung und Erklärung des
Aristoteles sei dem griechischen Texte folgendes hinzugefügt.

§ 25. Zuerst sind die Unterschiede der nach der Höhe und
nach der Tiefe zu (nach räumlichen Dimensionen) fortschreitenden
Stimme angegeben. (Wenn nämlich eine Stimme von der Tiefe
in die Höhe hinaufsteigt, oder von der Höhe in die Tiefe hinab-
steigt, so nennen wir ihre Bewegung eine *topische* (κατὰ τόπον
κίνησις), da sie gewissermaßen einen Raum (von oben nach
unten, oder von unten nach oben) durchschreitet.) Für jede
Stimme aber, die sich in der angegebenen Weise zu bewegen
vermag, ist eine zweifache Art der Bewegung zu unterscheiden,
die *continuirliche* und die *discontinuirliche* Bewegung.

§ 26. In continuirlicher Bewegung durchschreitet die Stimme einen Raum (so erscheint es wenigstens der sinnlichen Wahrnehmung) in der Weise, dass sie nirgends länger verweilt auch nicht (wenigstens nicht nach dem Eindrücke der Empfindung) an den Grenzen <der einzelnen Abschnitte>, sondern continuirlich bis zum Aufhören sich fortbewegt.

In der zweiten Art der Bewegung, der discontinuirlichen, scheint sie sich in der entgegengesetzten Weise zu bewegen. Beim Fortschreiten nämlich verweilt sie auf einer bestimmten Tonhöhe, dann wieder auf einer anderen. Und wenn sie dies ununterbrochen thut — ich meine ununterbrochen die Zeit nach — dergestalt, dass sie die Stellen, an welchen ein Tonstufe an die andere grenzt, unbemerkt durchschreitet, auf den Tonstufen selber aber verweilt und bloß diese vernehmbar werden lässt, so sagen wir von ihr, sie führe eine Melodie aus und befinde sich in discontinuirlicher Bewegung.

§ 27. Beides aber, was wir hier als Bewegung bezeichnet müssen wir in dem Sinne auffassen, wie es sich unserer sinnlichen Wahrnehmung gegenüber darstellt; ob es möglich oder unmöglich ist, dass die Stimme sich <von einer Tonstufe zu anderen> bewege und dann <eine Zeit lang> auf einer Tonstufe verharre, das gehört einer anderen Untersuchung an und ist für unsere Wissenschaft der Harmonik unwesentlich: wie es sich auch verhalte, für die Scheidung der emmelischen Bewegung der Stimme von der nicht emmelischen ist es von keiner Bedeutung.

Kurz, wenn die Bewegung eine solche ist, dass sie den Eindruck auf das Gehör macht, als ob sie nirgends ruhig verweile, so nennen wir dieselbe eine continuirliche; wenn sie aber den Anschein gewährt, als ob sie an einer Stelle ruhig verweile, darauf einen Ort <von einer Tonstufe zur anderen> durchheile und wenn sie dies fortwährend abwechselnd bis zum Aufhören zu thun scheint, dann nennen wir diese Bewegung eine discontinuirliche.

§ 28. Die continuirliche Bewegung nun heisst bei uns Sprechen, denn wenn wir uns mit einander unterreden, dann macht die Stimme eine derartig topische Bewegung, dass sie den Anschein hervorruft, als ob sie an keiner Stelle anhalte. In der zweiten Art der Bewegung, der discontinuirlichen, zeigt sich das entgegengesetzte, indem sie vielmehr den Eindruck macht, als ob sie an bestimmten Stellen ruhig verweile; von demjenige

verhanden sein muss, ist früher gesagt (§ 25. 28), so dass sich hierdurch das musikalische Melos vom Melos des Sprechens unterscheidet; denn wir haben dort ausgeführt, dass auch beim Sprechen ein durch die Wortaccente gebildetes Melos vorkommt: das Hinaufsteigen und das Hinabssteigen (von tieferen zu höheren Accenten und umgekehrt) ist eine natürliche Eigenschaft auch der Sprache.^a

Aus der Rhythmik des Aristomenus steht folgendes bei Psellus § 6 erhaltene Fragment mit den erhaltenen Silben der ersten Harmonik in sachlichem Zusammenhang:

Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἡρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἡρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθῆσθαι ἄνευ τοῦ ἡρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἢ μετάβασις ἢ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἢ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἢ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνῶριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι. διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὄροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἐκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὥς ἐκ μερῶν τινων σύγκειται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὥς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.

Zu deutsch:

„Von den Rhythmizomena ist ein jedes ein derartiges, dass es weder continuirlich in Bewegung, noch continuirlich in Stätigkeit ist, sondern dass das eine mit dem anderen abwechselt.

Der Stätigkeit gehört das orchestische Schema, der Ton und die Silbe <des gesungenen Verses> an, denn nichts von dieser dreien kann wahrgenommen werden, ohne dass eine Stätigkeit vorhanden wäre.

Der Bewegung dagegen gehört der Uebergang von einem orchestischen Schema zum anderen, von einem Tone zum anderen von einer gesungenen Silbe zur anderen an.

Die von dem Stätigen ausgefüllten Zeiten sind die wahrnehmbaren, die von der Bewegung ausgefüllten die nicht wahrnehmbaren Zeiten: nicht wahrnehmbar wegen ihrer Kleinheit, indem sie die Grenzen der von den stätigen Elementen ausgefüllten Zeiten sind.

Zu beachten ist auch dies, dass jedes der rhythmischen Systeme nicht in gleichartiger Weise aus den der Quantität nach wahrnehmbaren und nicht wahrnehmbaren Zeiten zusammen gesetzt ist. Vielmehr bilden die der Quantität nach wahrnehmbaren Zeiten die Bestandtheile des Systemes, die quantitativ nicht wahrnehmbaren bilden die Grenzen der quantitativ wahrnehmbaren.

Also der Uebergang von einem stätigen Theil des Rhythmizomenon zum anderen ist ein unendlich kleiner der Zeit nach.

Die Anschauung des Aristoxenus, die sich in den angezogene

dem bei Pedius erhaltenen
 icht, lässt sich folgender-

Griech. Rhythm.² S. 68 K.)
 nd Momente der Bewegung
 Töne, die (gesungenen) Sil-
 Übergänge von dem Tone
 n Silbe zur gesungenen Silbe,
 durch Momente der Ruhe
 ungenen Silben, sind $\pi\acute{\rho}\omega\tau\epsilon$
 die Momente der Bewegung
 $\pi\acute{\rho}\omega\tau\epsilon$ $\delta\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ nach ob-
 edlich kleinen Grenzen der

Rhythmik. Eben weil es
 den, dass von gesungenen,
 e ist. Aus dem betreffenden
 u argümen.

is die $\alpha\lambda\epsilon\gamma\tau\epsilon$ $\pi\alpha\sigma\epsilon\iota$ in der
 igenen Silben, welche sich
 ich kleinen $\pi\alpha\sigma\epsilon\iota\sigma\tau\epsilon$ an-

Instrumentalmusik) führen
 $\alpha\lambda\epsilon\gamma$ $\alpha\lambda\epsilon\gamma\tau\epsilon$, d. i. eine die-
 gung aus. Dasselbe macht
 b die singende Stimme auf
 i mit einer der Zeit nach
 andern Silbe des Gesanges,
 übergehen und in dieser

THESE BEZUG NEHMEND AUF DIESE BEGRIFFE UND VERHÄLTNISSE.

Für das $\alpha\lambda\epsilon\gamma\tau\epsilon$ $\pi\alpha\sigma\epsilon\iota$ dagegen, wo die Silben ähnlich wie
 bei durch die verschiedenen Wertaccente der Tonhöhe nach
 verschieden sind, bietet sich unseren Sinnen der Anschein, als
 ob die Silben in einer kontinuierlichen Bewegung sich befinden;
 wir haben das Gefühl, als ob die Sprechstimme nur Übergänge
 von einer Silbe zur anderen mache, ohne dass der einzelnen Silbe
 das Moment der Stützigkeit, der $\delta\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$, eigen sei. Wir haben
 ein Wohlgefallen daran, dass die gesungenen Silben stützig sind.
 Beim Sprechen vermeiden wir es, dass die Stimme sich in
 Momenten des Stützigen (dies sind die $\delta\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$) bewegt; höchstens

wenn man im Affect redet, ist es natürlich, dass bestimmte Silben, auf denen ein besonderer Nachdruck liegt, länger gehalten werden. Ausser im Affecte ist die gesprochene Silbe ein χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν, eine Silbe, deren Zeitdauer dem Zeitmasse nach nicht zu bestimmen ist. Im Gesange werden die Silben nach dem χρόνος πρώτος gemessen, beim Sprechen ist das nicht möglich, da lässt sich an die Silbe dies Zeitmass nicht anlegen. Die gesungene Silbe ist ein χρόνος μονόσημος oder ein χρόνος δίσημος oder ein τρίσημος u. s. w.; die gesprochene Silbe entzieht sich der rhythmischen Massbestimmung. Freilich ist die gesprochene Silbe τω länger als die Silbe το, aber die Zeitdifferenz zwischen der langen und kurzen Silbe beim Sprechen ist ἄγνωστος. Wir können uns leicht zum Bewusstsein führen, dass beim Sprechen die lange Silbe länger als die kurze ist, wir brauchen nur eine Secundenuhr in der Hand in dem nämlichen Zeitraume die nämliche kurze Silbe wiederholt auszusprechen und dann in demselben Zeitraume irgend eine Länge mehrere Mal hinter einander zu wiederholen. Dann werden wir alsbald die Erfahrung machen, dass in jenem Zeitraume, einer Zeit von so und soviel Secunden, eine grössere Anzahl von Kürzen als von Längen sich aussprechen lässt, dass also auf die einzelne Länge eine längere Zeit als auf die einzelne Kürze kommt. Davon vermögen wir uns zu überzeugen. Aber der Zeitdifferenz zwischen der einzelnen Länge und der einzelnen Kürze vermögen wir uns nicht bewusst zu werden.

Es besteht ein Unterschied zwischen demjenigen χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν, welcher auf die lange und kurze Sprechsilbe kommt, und zwischen demjenigen χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν, welcher auf die μετάβασις kommt: jener ist länger als dieser. Läge uns das betreffende Citat des Psellus nicht als abgerissenes Fragment, sondern im Zusammenhange des ganzen Abschnittes vor, so würden wir den von Aristoxenus selber dargelegten Unterschied der beiderseitigen χρόνοι ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν mit Aristoxenus' eigenen Worten vor uns haben. Denn offenbar ist jener Abschnitt der Aristoxenischen Rhythmik derselbe, auf welchen die erste Harmonik bei der Erörterung der continuirlichen und discontinuirlchen Stimme verweist § 27 „ἐτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεσιτῶσαν πραγματεῖαν οὐκ ἀναγκαῖον τὸ διακινῆσαι τούτων ἑκάτερον*).

*) Die nahe Beziehung, welche zwischen unserer Stelle der ersten Har-

war aus der Combination
 stonens liest sich dessen
 recharissime von der Eing-
 erweise sagt, macht genau
 lernen Menschen beim ge-
 lichen folgen so nach auf
 : ihre Zeildauer zu messen,
 Es seien Hilfen kurz, die
 m sprachen ihre Sprache
 entigen Neugriechen, wie

! Erklärung der Arist-
 esprechen hat.

es im Journal des savants,
 schreunden. Es brist dort
 tie page d'Aristote rien
 Je crois que le débit des
 celui des vers allemands
 de quantité, qui tiennent
 les créateurs, auraient-elles
 ces? Ce que les anciens
 res que les brèves et les
 : dans le discours, et que
 le langage, prévalait dans
 ce caractère plastique qui
 le leur imagination.⁶

se Länge und Kürze der
 r allem Zweifel fest. Diese
 ir gegebene Interpretation
 gestellt. Auch die Deut-
 nicht anders sprechen, als
 e, die kurzen Vocale als
 e alte Schulregel, welche

der Rhythmik bezieht, erklärt
 sprachten Worte *καταβόρως*
 - *κατ' ἑλπίαν*, und seine monoton
γέρον. Es wäre nicht leicht
 des *καταβόρως* *κατ' ἑλπίαν* das
 in Aristotelischen Worte *τὰς*
γὰρ ὅτι κατ' ἑλπίαν, κατ' ἑλπίαν

sich aus Quintilian auch in die modernen Theorien der Beredsamkeit eingedrängt hat, dass die Länge die doppelte Länge Kürze habe, für die gesprochene Sprache unrichtig. Diese Regel hat zuerst Aristoxenus, jedoch für die gesungene Sprache, gestellt. Für die gesprochene Sprache gilt sie nicht. Die lange Silbe hat zwar auch hier eine längere Dauer als die kurze, um wie viel die Länge länger als die Kürze ist, das vermögen wir nicht zu empfinden. So war es auch in der Sprache der griechischen Redner, so ist es in der Sprache der grossen römischen Redner. Ein Sir Robert Peel hat sicherlich die Länge und Kürzen seiner Sprache ebenso genau eingehalten wie Demosthenes die Quantität des Altgriechischen beachtet hat, unsere deutsche Beredsamkeit, die sich ja zu einer bedeutenden Höhe emporgerafft hat, macht es nicht anders. Quintilians Regel freilich, die dieser über die Silbenprosodie aufgestellt hat, kommt weder in der englischen, noch in der deutschen Beredsamkeit zu ihrem Rechte, so wenig sie für die Beredsamkeit des Alterthums jemals Geltung gehabt hat. Was Henri Weil zu Gunsten der griechischen Beredsamkeit gegen meine Interpretation des Aristoxenus einwendet, beruht wohl eben nur auf der Ansicht, dass bei den alten Rednern die Länge das Doppelte der Kürze gebildet habe. Meine Ansicht ist vielmehr die, dass die alten griechischen Redner dieselben Normen der Prosodie wie die englischen und deutschen Redner beachteteten.

Im Einzelnen sagt Weil: „Aristoxène dit qu'il y a des sons plus aigus et plus graves dans le discours ordinaire, comme dans le chant. Mais quand on chante, chaque son est discret, la voix s'arrête sur un son déterminé, le fait durer; et, quand elle passe ensuite à un autre son, la transition se fait brusquement en sautant, pour ainsi dire, l'intervalle qui sépare les deux sons. Hiermit bin ich durchaus einverstanden, auch mit Weils Schatzkammer, denn „la transition“, die *μετάβασις* ist nach Aristoxenus auch im Gesange ein *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*. Was Henri Weil jenem seinem Satze hinzufügt, damit kann ich nicht einverstanden sein. Er fügt hinzu:

„Au contraire, quand on parle, la voix parcourt cet intervalle, elle monte et descend la gamme d'une manière continue et ne soutient pas à la même hauteur pendant un temps appréciable.“

Wenn ich nur verstehen könnte, was das Wort „cet interv

besagen will? Unmöglich lässt sich dasselbe mit dem unmittelbar vorhergehenden „l'intervalle qui sépare les deux sons“, dem unendlich kleinen Zeittheile, welchen die von Aristoxenus sogenannte *μετάβασις* von einem Tone zum anderen einnimmt, identificiren. Mit keinem Worte spricht Aristoxenus etwas aus, was H. Weil durch „la voix parcourt cet intervalle“ wiederzugeben berechtigt wäre. Auch von dem darauf bei H. Weil Folgendem: „elle monte et descend la gamme d'une manière continue et ne soutient pas à la même hauteur durant un temps appréciable.“ Von der Sprechstimme hätte es bei Weil heissen sollen:

„Au contraire, quand on parle, chaque son n'est pas discret, la voix ne s'arrête pas sur un son déterminé, ne le fait pas durer.“

Damit wäre die Bewegung der Sprechstimme derjenigen der Gesangstimme, die *συνεχὴς κίνησις* der *διαστηματικὴ κίνησις* als „contraire“ gegenüber gestellt, wie denn auch nach Aristoxenus die beiden topischen Bewegungen der Stimme als Gegensätze gefasst werden. Auf der einen Seite gesungene Silben, auf der anderen Seite gesprochenene Silben! In beiden Fällen sind es Silben und ihre Zeitdauer, um die es sich handelt. Im ersten Falle ist die Zeitdauer bestimmbar, im zweiten nicht.

H. Weil hat sich um die Interpretation der Aristoxenischen Rhythmik so ausserordentliche Verdienste erworben, dass sein Name mit dem des Aristoxenus fest verbunden bleiben wird, so lange man sich mit diesem Schriftsteller beschäftigt. Dass seine Interpretation des Paragraphen der Aristoxenischen Harmonik das Richtige nicht getroffen hat, dadurch werden Weils Verdienste nicht verringert.

In den „Fragmenten und Lehrsätzen der griechischen Rhythmiker“ war von mir gelegentlich der 5-zeitigen Päone gesagt worden, dass man an dem von Aristoxenus angegebenen Megethos dieses Versfusses, dem *χρόνος πεντάσημος*, nicht zweifeln dürfe, zumal in den Musikbeispielen des Anonymus als *ὀρθμὸς δεκάσημος* ein aus acht päonischen Versfüssen bestehendes Melos vorliege. Aber in diesem 5-zeitigen Rhythmus könne man päonische Versfüsse nur singen, nicht recitiren: das Recitiren im strengen 5-zeitigen Rhythmus lasse sich nur so fertig bringen, dass es unnatürlich und pedantisch klinge; der Recitirende werde päonische Verse etwa als Verse des geraden Rhythmengeschlechtes vortragen, in der Weise etwa wie es Alfred Meissner verlange.

Diese meine Bemerkung über den Vortrag 5-zeitiger Verse gab Herrn K. Lehrs Veranlassung zu der Aeusserung, J. H. Schmidt im Stande sei, die Päone im richtigen Mass lesen. Die oben erklärten Stellen des Aristoxenus haben in der Ueberzeugung befestigt, dass sämtliche melische Verse der Alten (— nicht die Päone allein —) nur als gesungene Verse im genuinen Rhythmus gehalten wurden, dass sie daher als gesungene Verse niemals unter Einhaltung ihres melischen Silbenmasses, sondern nur unter Berücksichtigung des rhythmischen Ictus vorgetragen worden sind. So war es schon in Rhapsoden-Vorträgen der Homerischen Verse, nicht minder in scenischen Vorträgen der dramatischen Trimeter und Tetrameter ausser wenn diese Verse als παρακαταλογή d. h. zu gleichzeitiger Instrumentalmusik melodramatisch gesprochen wurden. Hier war der Declamirende durch gleichzeitige Instrumentalmusik in Stand gesetzt, an Stelle des μέλος λογιῶδες den Rhythmus μέλος μουσικόν treten zu lassen.

Hätte der Rhapsode die epischen Verse nach 4-zeitigen Versfüssen vortragen wollen, in denen die Länge genau den doppelten Zeitumfang der Kürze gehabt hätte, so wären sie von der Art und Weise des gewöhnlichen Sprechens, in welchem die Silben nicht messbar sind, so sehr abgewichen, dass ihre Sprache nicht als eine natürliche, dass sie gezwungen, manierirt und poetisch hätte erscheinen müssen. Ebenso, wenn der Schauspieler auf der Bühne in den rein declamatorischen Stellen den Iambus und Trochäus als einen 3-zeitigen Versfuss hätte vortragen wollen. Es wäre unnatürlich gewesen. Anders aber, wenn zum Vortrag des Schauspielers in den melodramatischen Partien die Klänge des Aulos oder der Kithara hinzukamen. Dann war es für die Zuhörer hinlänglich motiviert, dass das Sprechen kein gewöhnliches, dass es vom Gebiet des Natürlichen in das Gebiet der Kunst hinaufgehoben sein sollte. Da nahm man keinen Anstand daran, wenn der Schauspieler auch im Rhythmus die Note der gewöhnlichen Umgangssprache verliess und dem musikalischen Rhythmus folgte.

Nicht anders wie bei der Parakataloge war es, wenn die Declamation die Orchestik hinzutrat. Hier durfte der Schauspieler beim Sprechen der Verse den orchestrischen Rhythmus einhalten. Dies war der Fall beim Vortrage der ἰωνικὸν ἄσμα, wo der Sotadeische Vers auf der Bühne zu Alexandrien

1 Rhythmus gesprochen wurde.
 a Aristides Quintilian p. 82 M.:
 ἄρ' ὁρῶμεν, πᾶσι δὲ πᾶσι
 ὅτι οὐδὲν ἀποφάνται πᾶσι
 ἑαυτοῖς καὶ τοῖς ἑστέροις.
 heißt des Ionischen Rhythmus,
 stien des Ionischen Fusses den
 gen als denjenigen erscheinen,
 um Verse die Einhaltung des
 auffällig ist. Vgl. griechische

in über die Versfüße nation.

zung *τροπαῖον* gibt Dionysius
 dung, nach welchen Gesichts-
 und Stellung der Worte zu ver-
 ren Rhetoren, unter denen selbst-
 erster Stelle steht. Ausserdem
 n benutzt. Im 14. Cap. führt
τροπαῖον, dass die Con-

sonanten in Mutae und Liquidae — *σπαρα* und *ψάσπα* — zer-
 fallen. Schwerlich werde ich mich geirrt haben, wenn ich
 in der griechischen Rhythmik (dritte Auflage) S. 57 annahm,
 dass diese Stelle des Aristoxenus über die Buchstaben aus dem
 ersten Buche der Rhythmik entlehrt ist, jenem Abschnitte, in
 welchem Aristoxenus von dem in der Sprechstimmung zum Aus-
 druck kommenden Rhythmus handelt. Im 17. Cap. spricht
 Dionysius von den Versfüßen, welche die Theorie der Bered-
 amkeit zu beachten hat. Hier wird nicht Aristoxenus citirt,
 sondern schlichthin *οἱ ᾄοντες*. In der Zeit, welche zwischen
 Aristoxenus und Dionysius von Halikarnass liegt, müssen Schriften
 der des Rhythmus verfasst sein, welche dem Dionysius für dies
 Kapitel vorlagen. Die Namen der Verfasser kennen wir nicht.
 Wir wissen nur, dass im Anfange der römischen Kaiserzeit die
 mathematische Litteratur eine sehr umfangreiche war. Schon vor
 dem Musiker Didymos gab es Schriften, welche sich mit dem
 Unterschiede der Aristoxenaeer und Pythagoraeer befassten. Dass
 Dionysius in seinem Capitel von den Versfüßen nicht unmittelbar

aus Aristoxenus schöpft, geht mit Evidenz daraus hervor, d Dionysius für den Begriff Versfuss ausser der Bezeichnung π auch $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ sagt, „τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\nu$ “. Der zwe Ausdruck ist dem Aristoxenus als Bezeichnung des Versfuss durchaus fremd, kommt aber bei Fabius Quintilian und Arist Quintilian vor; die früheste Quelle dieses Gebrauches ist et unser Capitel des Dionysius von Halikarnass.

Dionysius unterscheidet zwischen $\acute{\alpha}\pi\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ ἢ $\pi\omicron\upsilon\varsigma$ u $\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\tau\omicron\varsigma$. Der Rhythmus der ersten Art hat nicht weniger als nicht mehr als 3 Silben. Im Ganzen will Dionysius 12 einfac Versfüsse aufgezählt haben. Das vollständige Verzeichniss c Dionysius von Halikarnass ist folgendes:

Ἄπλοὶ $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\iota$ ἢ $\acute{\alpha}\pi\lambda\omicron\iota$ πόδες:

Δισύλλαβοι

1. $\cup \cup$ ἡγεμῶν ἢ πυρρίχιος
2. — — σπονδείος
3. $\cup -$ ἰαμβος
4. — \cup τροχαῖος

Τρισύλλαβοι

5. $\cup \cup \cup$ τριβραχυς, καλούμενος ὑπὸ τινων χορείος
6. — — — μολοττός
7. $\cup - \cup$ ἀμφίβραχυς
8. $\cup \cup -$ ἀνάπαιστος
9. — $\cup \cup$ δάκτυλος
10. — $\cup -$ κρητικός
11. — — \cup βακχεῖος
12. $\cup - -$ ὑποβάκχειος

Von den $\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\tau\omicron\iota$ $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\iota$ oder πόδες sagt Dionysius nichts anderes „οἱ γὰρ ἄλλοι $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\iota$ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων εἶσι $\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\tau\omicron\iota$ “.

Den einzelnen Versfüssen fügt Dionysius je ein Beispiel u eine Angabe ihres Ethos bei. Es verlohnt der Mühe das gai Dionysianische Verzeichniss der Versfüsse hier mitzutheilen.

Διονυσίου περὶ συνθέσεως ὀνομάτων κεφ. ιζ'.

Ἐπεὶ δὲ τοὺς ἀριθμοὺς ἔφην οὐ μικρὰν μοῖραν ἔχειν τῆς ἀξιοι
τικῆς καὶ μεγαλοπρεποὺς συνθέσεως, ἵνα μὴ μέ τις εἰκῇ δόξῃ λέγ
 $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\nu$ καὶ μέτρα μουσικῆς οἰκειὰ θεωρίας, εἰς οὐ $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\nu$ καὶ μέτρα
μέτρον εἰσάγοντα διάλεκτον, ἀποδώσω καὶ τὸν ὑπὲρ τούτων λόγον. I
δὲ οὕτως· Πᾶν ὄνομα καὶ ῥῆμα καὶ ἄλλο μόριον λέξεως, ὃ τι μὴ μο
σύλλαβόν ἐστιν, ἐν $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\nu$ τινι λέγεται· τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ $\rho\upsilon\theta\mu$
Δισυλλάβου μὲν οὖν λέξεως διαφοραὶ τρεῖς. ἡ γὰρ ἐξ ἀμφοτέρ
ἔσται βραχειῶν, ἡ ἐξ ἀμφοτέρων μακρῶν, ἡ τῆς μὲν βραχείας, τῆς

ὡς δὲ καταλαμβάνειν τὰς δύο βραχίους, Ἰουδαίους μὲν καλεῖται, αἰρεσί-
ται δ' ἔχει καλεῖσθαι καὶ, ὅθεν δὲ μάλιστα περιβαίνει τοὺς ἀρχαίους,
ὡς καὶ τοὺς, ἐκείθεν δὲ καταλαμβάνονται· τοῦτον τὸ σχῆμα τοιοῦτον·

Ἐπεὶ γὰρ ἀποδείξω ὁμογενεὶς ἔχει.

ὡς δ' ἐκείναις μάλιστα ἀρχαίοις, λέγειται δ' ἐκ τῶν βραχίους, ἀποκαταστάς
μὲν καλεῖται, καὶ δὲ ἐκείθεν καὶ ἐκείθεν ἀρχαίοις ἀποκαταστά-
ται, καὶ τοῦτο ἡμεῖς μάλιστα ἐκ τούτου νοοῦμεν ἐκ δὲ τὸ καλεῖ
κατάσταται δ' αὖτε τοῦτο·

Ἐκείθεν γὰρ ἡμεῖς ἀρχαίοις ἀποκαταστάται.

οἱ μέντοι ρυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναι φασί τῆς τελείας· οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. ἕτερον δ' ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ρυθμόν, ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον [τοῦτον] τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλον καλοῦσι· παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε·

Κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γῆν.

περὶ ὧν ἂν ἕτερος εἴη λόγος. πλὴν ἀμφοτέροι γε τῶν πάνυ καλῶν οἱ ρυθμοί.

Ἐν ἔτι λείπεται τρισυλλάβων ρυθμῶν γένος, ὃ συνέστηκε μὲν ἐκ δύο μακρῶν καὶ βραχείας, τρία δ' ἔχει σχήματα· μέσης μὲν γὰρ γενομένης τῆς βραχείας, ἁκρῶν δὲ τῶν μακρῶν, Κρητικὸς τε λέγεται, καὶ ἔστιν οὐκ ἀγενής· ὑπόδειγμα δ' αὐτοῦ τοιόνδε·

Οἱ δ' ἐπείγοντο πλωταῖς ἀπήνησι χαλκεμβόλοισιν.

ἐὰν δὲ τὴν ἀρχὴν αἱ δύο μακραί κατασχῶσι, τὴν δὲ τελευτὴν βραχεῖα· οἷά ἐστι ταυτί·

Σοί, Φοῖβε Μοῦσαι τε, συμβῶμεν·

ἀνδρῶδες δὲ πάνυ τοῦτο σχῆμα, καὶ εἰς σεμνολογίαν ἐπιτήδειον. τὸ δ' αὐτὸ συμβήσεται, καὶ ἡ βραχεῖα πρώτη τεθῇ τῶν μακρῶν. καὶ γὰρ οὗτος ὁ ρυθμὸς ἀξίωμα ἔχει καὶ μέγεθος· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Τίν' ἀκτάν, τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;

τούτοις ἀμφοτέροις ὀνόματα κεῖται ρυθμοῖς ὑπὸ τῶν μετρικῶν, Βακχεῖος μὲν τῷ προτέρῳ, θατέρῳ δὲ Ἵποβάκχειος. οὗτοι δώδεκα ρυθμοὶ τε καὶ πόδες εἰσὶν οἱ πρῶτοι καταμετροῦντες ἅπασαν ἑμμετρόν τε καὶ ἄμετρον λέξιν, ἐξ ὧν γίνονται στίχοι τε καὶ κῶλα. οἱ γὰρ ἄλλοι ρυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων εἰσὶ σύνθετοι. ἀπλοῦς δὲ ρυθμὸς, ἡ πούς, οὗτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν, οὔτε μέζων τριῶν. καὶ περὶ μὲν τούτων οὐκ οἶδα ὅ τι δεῖ πλείω λέγειν.

Ausser dem 17. ist auch das 20. Cap. derselben Schrift des Dionysius eine Fundgrube für die älteste Theorie der Versfüsse. Hier redet Dionysius von dem Verse Homers:

Λύθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λαῶς ἀναιδής,

und sagt dort:

Οὐχὶ συγκατακεκύλισται τῷ βάρει τῆς πέτρας ἢ τῶν ὀνομάτων σύνθεσις; μᾶλλον δ' ἔφθακε τὴν τοῦ λίθου φορὰν τὸ τῆς ἀπαγγελίας τάχος; ἔμοιγε δοκεῖ. καὶ τίς ἐνταῦθα πάλιν αἰτία; καὶ γὰρ ταύτην ἄξιον ἰδεῖν· ὁ τὴν καταφορὰν δηλῶν τοῦ πέτρου στίχου μονοσύλλαβον μὲν οὐδεμίαν, δισυλλάβους δὲ δύο μόνας ἔχων λέξεις. τοῦτ' οὐκ ἔῃ πρῶτον διεστηκέναι τοὺς χρόνους, ἀλλ' ἐπιταχύνει· Ἐπειθ' ἑπτακαίδεκα συλλαβῶν οὐσῶν ἐν τῷ στίχῳ, δέκα μὲν εἰσι βραχεῖαι συλλαβαί, ἑπτὰ δὲ μόναι μακραί καὶ οὐδ' αὐταὶ τέλειοι. ἀνάγκη οὖν κατεσπάσθαι καὶ συστέλλ-

[illegible]

an schweren Felsblock
u. oder vielmehr sind
Steinse? Mir scheint
auch das zu erkennen
Felsblock schillernde
Vort und nur 2 zwei-
von den Silben aus-
sehen, sondern schnell

Wohnen **an** **einander** **drängen**

Sodann bestehen von den 17 Silben des Verses zehn in je einer Kürze, bloß sieben in je einer Länge, und auch diese Längen sind keine vollkommenen Längen. Deshalb muss im Anschluss an die Kürze der Silben auch der Vortrag sich bezeichnen.

„Dann hat auch das eine Wort keinen bemerkenswerthen Abstand vom anderen. Denn es folgt weder ein Vokal auf einen Vokal, noch ein Halbvokal auf einen Halbvokal, ... was die Rede hart machen und auseinanderreißen würde...“).

„Was aber vor allem anderen bewundernswürdig erscheint:
nämlich: es ist kein Verschluss langer Silben, welche sonst im

⁷ Die handschriftliche Überlieferung ist mangelhaft, wie auch Reiske sieht. Eine Parallelstelle des Diogenes besitzen wir in dessen viel später *Apudkritische* Lösung⁸, wo es von dem berühmten Redner heisst: καὶ οὗτος οὐκ ἔφη, ἀλλ' ὁμοῦ ἐκείνῳ τὸν αὐτὸν ἀποφασίζοντα, ὅτι τὸν ἰσχυρὸν καὶ τὸν εὐχαιρὸν διακρίνει· οὐκ οὐκ, ἀλλ' ὁμοῦ τὸν αὐτὸν καὶ τὸν εὐχαιρὸν ἀποφασίζοντα καὶ ἐκρίνοντα, ὅταν ἀποφασίζῃς τὸν ἰσχυρὸν καὶ ἀποφασίζῃς τὸν εὐχαιρὸν, τότε ἀποφασίζεις τὸν ἰσχυρὸν καὶ ἀποφασίζεις τὸν εὐχαιρὸν αὐτὸν ὁμοῦ.

heroischen Metrum Zugang haben, eingemischt, weder ein Spondeus, noch ein Bakchius, ausser am Schlusse des Verses. Die inlautenden Versfüsse aber sind sämmtlich Daktylen und zwar Daktylen jener Art, welche irrationale Silben haben, so dass einige von Trochäen nicht sehr verschieden sind. So steht nichts im Wege, dass der sprachliche Vortrag des Verses ein fließender und behender sei, da er aus solchen Versfüssen zusammengesetzt ist.“

Schon im 17. Cap. hatte Dionysius vom heroischen Metron unter Anführung des Verses

Ἰλιόθεν με φέρον ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσαν

gesagt: „Die Rhythmiker behaupten, dass die Länge des Daktylus kürzer sei, als die vollkommene Länge (*τελεία*). Da sie aber nicht sagen können, um wie viel die Länge des Daktylus länger als die vollkommene Länge ist, nennen sie dieselbe irrational (*ἄλογος*). Diesem Daktylus lassen sie einen anderen Versfuss entsprechen, welcher mit zwei Kürzen beginnt und auf die irrationale Silbe auslautet; indem sie diesen Versfuss von den Anapästern sondern, bezeichnen sie ihn als *κύκλος*. Als Beispiel hierfür bringen sie den Vers:

κέχυται πόλις ὑψίκυλος κατὰ γᾶν.

Ueber diese wird an einer anderen Stelle die Rede sein. Uebrigens gehören beide zu den besonders schönen Versfüssen.“

Dieselbe Erklärung finden wir auch bei Bakchius p. 23 M.:

Ῥυθμός . . . συμπεπλεκται . . . ἐκ πόσων χρόνων; Τριῶν.

Ποῶν; Τούτων χρόνων· βραχυσυλλάβου τε καὶ μακροῦ καὶ ἀλόγου.

Βραχὺς ποῖός ἐστιν; Ὁ ἐλάχιστός τε καὶ εἰς μερισμούς <μῆ> πύπτων. Μακρὸς δὲ ποῖος; Ὁ τούτου διπλασίος. Ἄλογος δὲ ποῖος; Ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων. ὁπόσῳ δὲ ἐστὶν ἐλάσσων ἢ μείζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσαπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τοῦ συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη.

Χρόνων δὲ συμπλοκαὶ ἐν ῥυθμοῖς πόσαι γίνονται; Τέσσαρες. συμπεπλεκται δὲ βραχὺς βραχεῖ, μακρὸς μακρῷ, ἄλογος βραχεῖ, ἄλογος μακρῷ.

Das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik, welches *περὶ τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ* handeln will, gibt vom χρόνος ἄλογος folgende Erklärung:

Ὡρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἥτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἐσται.

Im heroischen Verse — so sagten dem Dionysius zufolge die alten Rhythmiker — wird die Länge des Daktylus nicht als wirkliche Länge, sondern als verkürzte Länge, als irrationale Silbe, welche zwischen der Länge und der Kürze in der Mitte steht, kürzer als die gewöhnliche Länge ausgesprochen. Im Vortrage der Rhapsoden erhält — infolge der irrationalen Verkürzung der Längen — der heroische Vers einen hüpfenden Klang, der sich nicht viel vom trochäischen Rhythmus unterscheidet.

In dem Vorstehenden glaube ich von den betreffenden Stellen des Aristoxenus, des Dionysius von Halikarnass, des Bakchius eine genaue Interpretation gegeben zu haben. Dass Dionysius seinen Bericht nicht aus Aristoxenus geschöpft hat, ist bereits oben bemerkt worden. Die Bezeichnung des Versfusses durch *ῥυθμός* ist dem Aristoxenus fremd. Bakchius aber hat seine Einleitung in die musische Kunst aus einer Schrift geschöpft, welche in letzter Instanz auf Aristoxenus zurückgeht. Auch solche Sätze des Bakchius, wie (p. 24 M.) „*Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν, ὥς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος. διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πῶδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων ἐλαχίστην δεικνύων*,“ sind entschieden Aristoxenischen Ursprungs, wie denn auch vorher von Bakchius p. 22 M. die Aristoxenische Definition des Begriffes *ῥυθμός* citirt war. Für die Angabe des Bakchius über die unmerklich kleine Zeit zwischen der Arsis und Thesis vergleiche man das bei Psellus erhaltene Fragment der Aristoxenischen Rhythmik, in welchem von der unendlich kleinen Zeitdauer der *μετάβασις* die Rede ist. Der von Bakchius gebrauchte Ausdruck *ὥς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος* würde ohne das Aristoxenische Fragment unverständlich sein.

Auch der Satz des Bakchius p. 23 M. über die *χρόνων συμπλοκαί* scheint in einer Partie des ersten Buches der Aristoxenischen Rhythmik sein Analogon gehabt zu haben. Eine vierfache Verbindung wird von Bakchius statuirt:

- | | |
|---------------------|---------------------------|
| 1) Kürze und Kürze, | 3) Irrationale und Kürze, |
| 2) Länge und Länge, | 4) Irrationale und Länge. |

Wir sind berechtigt diese vier Arten der Silbenverbindung nicht von den Silben des gesungenen Verses, sondern von denen des gesagten Verses zu verstehen. Dann würde Nr. 3 und Nr. 4



Hermanns Auffassung erweise sich somit als verkehrt.

A. Boeckh stimmte in seinen früheren metrischen Studien dem klischen Daktylus Apollo vollständig zu und hielt, auch als er mit intensum bekannt geworden war und sich im übrigen von der klischen Theorie löste, am kyklischen Daktylus der gegebenen Verse, wenn auch mit einer Modifikation der rhythmischen Silbenmessung, fortwährend fest.

F. Boller mann in den „Hymnen des Dionysos und Menander“ S. 68 spricht seine Ansicht dahin aus: „dass im logaödischen Rhythmus die aus Daktylen bestehenden Takte gleiche Längener haben mit den aus Trochäen bestehenden. . . Diese Gleichheit der Dauer der trochäischen und logaödisch-daktylischen Akte kann man wohl mit Sicherheit aus einer Annäherung des iambus v. Hal. entnehmen. Denn während die Daktylen des iambischen Hexameters wegen der stets untermischten Spondeen

„doch gewiss eigentlich vierzeitig zu messen sind, sagt Diony
 „(de comp. verb. p. 282), dass im Homerischen *αὐτίς ἐπειτα*
 „*δονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής* der schnelle Sturz des St
 „dadurch gemalt werde, dass nur der letzte Fuss ein Spon
 „sei; *οἱ δὲ ἄλλοι*, führt er fort, *πάντες εἰσὶ δάκτυλοι*,
 „*οὗτοί γε παραδεδιωγμένους ἔχοντες τὰς ἀλόγους, ὥστε μὴ*
 „*διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων*. Wenn also selbst die
 „ursprünglich vierzeitig eingerichteten, heroischen Hexameter
 „Messung der Daktylen zugeschrieben wird, die sie den Troc
 „fast gleich macht, so muss man doch glauben, dass, wo
 „radezu Trochäen mit Daktylen abwechseln, gar kein Untersc
 „in der Dauer dieser beiden Füße mehr stattfindet. Sollen
 „mit dem Trochäus, dessen Länge und Kürze sich verhalten
 „2 : 1, die drei Silben des Daktylus einerlei Zeitdauer erha
 „so wird die Verteilung innerhalb der beiden Extreme li
 „müssen, zu denen man kommt, je nachdem man der Länge
 „Trochäus



„die des Daktylus gleich macht und dafür die beiden Kt
 „sehr verkürzt:



„oder jede Kürze des Daktylus der des Trochäus gleich,
 „seine Länge kürzer macht:



„denn von diesen Extremen selbst hat das erste Kürzen, die
 „der Kürze des Trochäus gar zu sehr abweichen, und das z
 „eine Länge, die wieder hinter der Länge des Trochäus zu
 „zurückbleibt und vor den nachfolgenden Kürzen nur die
 „voraus hat. Bei jedem Mittelweg aber zwischen diesen b
 „Extremen erhalten natürlich die einzelnen Silben des Dak
 „eine Zeitdauer, die sich nicht genau mit der Dauer der S
 „des Trochäus vergleichen lässt, d. h. der Daktylus wird
 „tional. Wir drücken dies in unserer Musik durch






„aus, welche Form zwar, zumal im langsamen Tempo, un
 „gleichzeitig begleitendem Achtelrhythmus streng im Verh
 „von 3 : 1 : 2 gehalten werden kann, gemeiniglich aber

„geföhrte Theorie der flüchtigen Daktylen, von der die Roskösche
(meist. Pind. pag. 48 und 107) darin abweicht, dass nach ihr
„der irrationale Daktylus die Verhältnisse 3 : 2 : 2 enthält, und
„somit diese Verhältnisse entstehen:

$$\text{Trochäus} = 2 : 1. \text{ Daktylus} = 1\frac{1}{2} : 4 : 4.$$

„Der Auftakt ist die Schlusssthesis eines Taktes, welche entweder
„die zugehörige Anis gar nicht hat, oder doch dadurch, dass
„jene Anis den Schluss des vorhergehenden Verses macht, nicht
„in so enger Verbindung, wie in den übrigen Takten, mit ihr
„steht. Daher erlaubt er eine freiere Behandlung, und es ist
„ebenso bei uns die Neigung vorhanden, die Auftakte durch
„Dehnung mehr als andere Theilen hervorzuheben, wie dies bei

„den Alten der Fall war, woher ihre Vorliebe für lange Silben
 „in den Auftakten trochäischer Sechachteltakte rührt, d. h. in
 „den ungeraden iambischen und geraden trochäischen Füßen
 „Demgemäss dulden wir auch gleich den Alten auf solche
 „eigentlich kurzen Auftakten gewichtige Worte, und können sie
 „beim Vortrage durch Verlängerung hervorheben, und so wird
 „um ein unseren anapästisch-logaödischen Rhythmen entspre-
 „chendes Beispiel zu wählen, der Sänger in folgenden Versen
 „denen man kaum eine andere als die beigesetzte rhythmisch
 „Bezeichnung geben kann:

Einen		goldnen		Becher		gab,	
Zählt		er seine		Stadt' im		Reich,	
Den		Becher		nicht zu-		gleich,	

„dem Achtel auf Zählt, und ebenso den beiden Sechzehnththeile
 „auf Einen eine etwas längere Dauer geben, als dem Ach-
 „auf Den. Aber wir unterlassen es, durch unsere Notirung die
 „auszudrücken; nicht deswegen, weil unsere Noten so klein
 „Unterschiede nicht bezeichnen können; denn es müsste wol
 „möglich sein, Zeichen auch für die kleinsten Verschiedenheiten
 „zu erfinden; sondern weil jene Verlängerungen überhaupt nicht
 „durch Zahlenverhältnisse ausgedrückt werden können. Daher
 „möchte es auch bei der Uebertragung der alten Melodien
 „unsere Noten das Beste sein, diese Verschiedenheiten der Au-
 „takte nicht zu bezeichnen, wie es auch hier in den anapä-
 „schen Versen des zweiten und dritten Gedichtes unterlassen ist
 „Der Auftakt dieser Verse ist, gerade wie in dem oben g-
 „brauchten deutschen Beispiele, entweder eine einzige kurze Silbe
 „und diese kann man nur, wie sonst die kurze Thesis des tro-
 „chäischen Taktes, durch ein Achtel bezeichnen; oder er beste-
 „aus zwei kurzen Silben, welche nichts anderes sind, als die
 „beiden Kürzen eines daktylischen Taktes, nämlich irrational, und
 „welche wir zwar in Verbindung mit der vorhergehenden irr-
 „tionalen Arsis durch



„bezeichnen; als von der Arsis freigemachten Auftakt aber müssen
 „wir sie mit



schriebenen Weise) gehört dem gesungenen Verse des Alterthumes an.

Verdienten waren die Stimmen, welche hier zur Verzicht nahmen. Zuerst Julius Cisar in den „Grundrissen der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quirilianus 1881“.

Dann Bernhard Brill „Aristoxenus' rhythmische und metrische Messungen im Gegensatz gegen unsere Auslegungen, namentlich Westphals, und zur Rechtfertigung der von Lehre befolgten Messungen. Mit einem Vorworte von K. Lehre 1870.“ K. Lehre hatte sich zur rhythmischen Ausgleichung des daktylischen und trochäischen Versfußes nicht wie Bollermann der Apelschen Auffassung, sondern der Auffassung Johann Heinrich Voss' zugewandt, welcher noch vor Apel gelehrt hatte, dass der mit Daktylen verbundene Trochäus ein vierseitiger sei:



Bernhard Brill machte zu Gunsten dieses vierzeitigen Trochäus geltend, dass in den Fragmenten des Aristoxenus nirgends vom kyklischen Daktylus die Rede sei.

Seit meiner in Moskau geschriebenen Uebersetzung und Erläuterung der Aristoxenischen Melik und Rhythmik (Leipzig 1883) habe ich gegen B. Brills Bemerkungen nichts einzuwenden. Wenigstens der Aristoxenischen Darstellung des ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός ist der kyklische Fuss durchaus fremd, während im ersten Buche der Aristoxenischen Rhythmik bei der Behandlung des in der gesagten Sprache zur Erscheinung kommenden Rhythmus der betreffende Gegenstand in der nämlichen Weise, wie bei den von Dionysius excerptirten ῥυθμικοί behandelt worden zu sein scheint. So kann ich denn jetzt auch Herrn Julius Cäsar zugeben, dass die frühere Rossbach-Westphalsche Metrik dem Vorkommen des kyklischen Daktylus eine viel zu grosse Ausdehnung eingeräumt hatte. Die vorliegende dritte Auflage kehrt zur alten Auffassung der G. Hermannschen Metrik zurück, dass Dionysius von Halikarnass vom kyklischen Daktylus des heroischen Verses im Vortrage der Rhapsoden spricht. Sie entsagt der Annahme des Fusses in den gesungenen daktylischen und daktylisch-trochäischen Versen als einer Irrlehre, an deren Verbreitung die früheren Auflagen des Buches sich die grösste Schuld beizumessen haben.

§ 3.

Hebung und Senkung nach Dionysius περὶ συνθέσεως ὀνομάτων ια'.

Im elften Capitel περὶ συνθέσεως ὀνομάτων sagt Dionysius: „Das Intervall, um welches die Sprechstimme (διαλέκτου μέλος) steigt oder abwärts fällt, kommt der Quinte am nächsten: um mehr als drei Ganztöne und einen Halbton hebt sie sich nicht empor und um mehr als dies Intervall senkt sie sich nicht in die Tiefe. Die Silben eines Wortes stehen nicht auf derselben Tonstufe, sondern die einen auf einer hohen, die anderen auf einer tiefen, eine dritte wieder zugleich auf beiden. Eine Silbe der letzteren Art nennen wir περισπωμένη, sie vereint die hohe und die tiefe Tonstufe; die anderen Silben haben eine jede für sich ihre eigenthümliche Tonhöhe. . . .

Die Instrumental- und Vocalmusik aber gebietet über mehrere Intervalle, nicht blos die Quinte, sondern von der Octave an

erhält auf der mittleren (dritten) Silbe nicht den Hochton, sondern die Tonhöhe der dritten ist auf die vierte Silbe übergegangen.

Das Nämliche geschieht auch bezüglich der Rhythmen, denn die Prosarede legt weder beim Nomen noch beim Verbum der Silbendauer Zwang an und lockert sie nicht, sondern bewahrt die natürliche Dauer der langen und der kurzen Silbe. Die Rhythmik und die Musik aber verändern die Silben durch Verkürzung und Verlängerung, so dass die Silben oftmals der Quantität nach in ihr Gegenteil übergehen.⁹

Beiläufig, diese Stelle des Dionysius über ein Canticum des Euripideischen Orestes ist die einzige, in welcher wir über die Metonisierung eines klassischen Dichterscomponisten etwas Näheres

erfahren. Es ist wenig genug, reicht aber gerade aus, uns von dem Verhältniss eine richtige Vorstellung zu geben, in welchem die natürlichen Silbenaccente des gesprochenen Verses zu der künstlichen Tonhöhe und Tontiefe stehen, die den gesprochenen Vers zu einem gesungenen macht. Die sechs ersten Silben des ersten von Euripides angeführten Verses haben beim Sprechen verschiedene *τόνοι*, in der ihnen von Euripides gegebenen Melodie sind sie *ὁμότονοι*, bewegen sich auf einer und derselben Tonstufe, und so nimmt auch in den folgenden Versen die Melodie auf die Wortaccente keine Rücksicht. Ein alter Berichterstatter sagt hier deutlich genug, dass die natürlichen (bis zu einem Quintenintervalle differirenden) Sprachaccente des gesprochenen Verses im gesungenen Verse (im *μέλος μουσικόν*) ganz verschwinden.

In der griechischen Sprache also sind die Accente, wie Dionysius uns lehrt, Intervallverschiedenheiten der Sprechstimme, wie Aristoxenus sich ausdrückt, die *προσφῳαί* der *λογώδης φωνή*. Daher auch die Namen *τόνος ὀξύς*, *τόνος βαρύς* bei den griechischen, *accentus acutus*, *accentus gravis* bei den lateinischen Grammatikern. Sowie die Sprache zum Gesange wird, gehen die natürlichen Accente der Sprache in die von den Sprechaccenten unabhängigen höheren oder tieferen Töne des Gesanges über.

Dass auch in unseren modernen Sprachen die Accente des Sprechens im Allgemeinen das Nämliche sind wie im Griechischen, geben wir schon durch die Ausdrücke „Hochton“ und „Tiefton“ zu erkennen. Freilich drängt sich uns eine den Griechen fremde Vorstellung auf, dass der „Hochton“ nicht blos von den Silben desselben Wortes der am höchsten zu sprechende Vocal, sondern dass er auch der am stärksten zu sprechende Vocal sei. Bei uns modernen Völkern ist der Wortaccent, d. i. der Acut, nicht blos die höchste Tonstufe des Wortes, sondern auch die grösste Tonstärke des Wortes. Beide Eigenschaften, grösste Tonhöhe und grösste Tonstärke, sind nicht so solidarisch mit einander verbunden, dass sie nicht auch von einander getrennt werden könnten. Es kommt hierbei auf die Form des Satzes an, ob er eine Erklärung oder eine Frage enthält*). Geben wir die Erklärung

*) H. Helmholtz, die Lehre von Tonempfindungen, 4. Aufl. 1877 S. 393: „Das Ende eines bejahenden Satzes vor einem Punkte pflegt dadurch be-

welchen die Urriemen τόνοι μακροσύντονοι, die Latiner circumflexus nennen, und welcher nach Aussage der Grammatiker in der Vereinigung des τόνοι ῥήσις und des τόνοι βαρύς besteht:

wi-wissen g^hen.

Im zweiten Falle hat die Länge auf der ersten Hälfte den tieferen (βαρύς), auf der zweiten den höheren (ῥήσις), also einen Accent, welcher der Gegensatz vom griechischen Circumflex ist:

•••••
wi-len wir g^hen!
wi-len wir g^hen!

„g^hen“ am Ende einer Aussage hat denselben Accent wie ῥήσις (eine Vereinigung des Acutes mit darauf folgenden Gravis);
„g^hen“ am Ende einer Frage hat denselben Accent wie μακροσύντονος (eine Vereinigung des Gravis mit darauf folgendem Acut).

nächst zu werden, dass man von der mittleren Tonhöhe um eine Quarte sinkt. Der folgende Schluss steigt *cappo*, oft um eine Quinte über den Mitteltönen.“

Dass der Accent der griechischen Sprache lediglich Tonhöhe, der Accent der deutschen Sprache nicht nur Tonhöhe, sondern auch Tonstärke ist, beruht darauf, dass im Deutschen der Accent stets auf der Wurzelsilbe des Wortes ruht, welche für die Bedeutung das wesentlichste Sprachelement ist und beim Sprechen den logischen Nachdruck hat.

Daher ist schon in der althochdeutschen Poesie die Wurzelsilbe oder was dasselbe ist die Accentsilbe der Träger des rhythmischen Ictus. Dies ist für die althochdeutschen, für die mittelhochdeutschen und ebenso noch für die neuhochdeutschen Verse der Fall: die Accentsilbe hat nicht blos den höchsten, sondern auch den stärksten Ton des Wortes und ist als solche die rhythmische Accentsilbe des deutschen Verses — auch im gesungenen Verse muss die rhythmische Hebung mit der grammatischen Hebung zusammenfallen.

Im griechischen Verse fällt die rhythmische Hebung mit der grammatischen Hebung nicht zusammen. Der grammatische Accent hat lediglich die Eigenschaft, Tonhebung zu sein, ohne dass auch der logische Nachdruck mit der Tonhebung sich verbindet. Daher hat der griechische Dichter die grammatische Accentsilbe für den rhythmischen Accent unbenutzt gelassen, sowohl im gesprochenen wie im gesungenen Verse. Ebenso gleichgültig wie die grammatischen Hebungen nach der besprochenen Stelle des Dionysius von Halikarnass für die höheren und tieferen Töne des musikalischen Melos sind, ebenso gleichgültig ist sie auch für den rhythmischen Accent. Aus dem von Dionysius angeführten gesungenen Verse des Euripideischen Orest kann man sich sofort überzeugen, dass in der melischen Poesie einerseits die natürlichen Tonunterschiede der Sprachaccente gänzlich verschwinden, andererseits aber auch die Ictussilbe sehr häufig einen *τόνος βαρύτερος*, die ictuslose Silbe einen *τόνος ὀξύτερος* hat. Der Rhythmus verlangt es keineswegs, dass sich mit dem Ictus der Hochtou verbindet.

Bedenken wir nun, dass die griechische Poesie ursprünglich eine durchaus melische ist, dass sich die Gesetze der Rhythmik und Melik auf dem Gebiete des Gesanges, wo die Wortaccente, wie wir gesehen haben, gegen die mannigfaltigen Töne der Musik verschwinden müssen, herausgebildet haben, so wird es uns keineswegs auffallen, dass die griechische Metrik gegen den Wortaccent durchaus gleichgültig ist und die rhythmischen

u. den grammatischen Accentstößen be-

stehen Metren, die sich von dem metri-
schen haben, die wie die Hexameter des
Haben so hier die Eklogiden und
stehen beim Recitiren unserer Verse
rhythmische Leitsilben auch zu einer be-
trachten es sicherlich so gemacht haben,
Poesie wie in der unsrigen der rhyth-
misierten Silben zugehört wäre. Aber
! auch in den zu recitirenden Versen
der *ῥόμεν ἄνθρωποι* häufig genug auf einen
auf einen schweren, den Ictus tragenden
zu denken, dass die Griechen, einem
ist in ihrer Sprache bestehenden Wort-
gelesen haben sollten

ῥόμεν | ἄνθρωποι | ἄνθρωποι | ἄνθρωποι | ἄνθρωποι | ἄνθρωποι

entspricht dem eignen Accente zu folgen

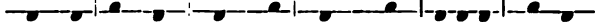
ῥόμεν | ἄνθρωποι | ἄνθρωποι | ἄνθρωποι | ἄνθρωποι | ἄνθρωποι

Die hier angedeuteten Noten sollen kein Singen in Intervallen,
sondern bloß die Tonverschiedenheit des Accentes beim Decla-
miren bedeuten. Anders als in der zweiten Art können die
Griechen ihre Verse nicht declamirt und recitirt haben; uns wird
das freilich nicht leicht, aber den Griechen kann es nicht schwer
gefallen sein, da sie von Anfang an das marste und die Tou-
klie, oder den rhythmischen Ictus und den Hochton, als etwas
den Wesen nach Verschiedenes von einander zu sondern gewohnt
waren. Vocalhöhe und Vocalstärke ist nun einmal nicht dasselbe;
nur die deutsche Poesie hat beides nach der Freiheit, mit wel-
cher der *ῥόμεν ἄνθρωποι* über das Rhythmusmessen der Sprache
gebetet, zusammenfallen lassen. Es wird uns bei einiger An-
strengung nicht schwer fallen, uns beim Recitiren griechischer
Verse von unserer deutschen Gewohnheit frei zu machen und
auch in der Poesie dem griechischen Accente sein Recht zu geben.
Die Griechen vermochten sogar noch etwas, was in dem obigen
Schema zwar nicht unbezeichnet geblieben ist, aber uns bei der
Natur unserer Sprache zu sprechen wohl unmöglich werden wird,

nämlich im *τόνος περισπώμενος* auf ein und demselben Vocale von der Höhe in die Tiefe herabzusinken und dessen erste Hälfte als *τόνος ὀξύς*, die zweite als *βαρύς* zu sprechen.

Die hiermit gegebene Erörterung will selbstverständlich nicht das Festhalten des griechischen Accentes in den griechischen Versen als etwas für uns Nothwendiges hinstellen, sondern nur über das Verhältniss des griechischen Wortaccentes zum rhythmischen Ictus eine klare Vorstellung geben. Die in der griechischen Poesie bestehende Unabhängigkeit des rhythmischen Ictus vom grammatischen Hochtone ist von A. W. Schlegel absichtlich nachgebildet in dem Verse:

Wie oft Seefahrt kaum vor,rückt, müß|volleres|Rudern



Im dritten und vierten Versfusse hat die Ictussilbe den Tieftou, die ictuslose Silbe den Hochtou. Uns ist das etwas Lästiges und Beschwerliches, daher sucht es Schlegel zur rhythmischen Malerei zu benutzen. Den Griechen aber ist es etwas durchaus Gewohntes und Natürliches; ihnen würde unsere Art, ihre Verse mit falschem Accent zu recitiren, ein ebenso falscher Eingriff in die Rechte der Sprache erscheinen, als wenn Jemand in dem vorliegenden Verse Schlegels der ersten Silbe des dritten und vierten Taktes den Hochtou, der zweiten Silbe den Tieftou geben wollte. Wir haben dies Beispiel deshalb angeführt, weil sich der Deutsche an ihm die griechische Weise mit leichter Mühe geläufig machen und sie von hier aus auf das Lesen der griechischen Verse anwenden kann.

§ 4.

Unterschied zwischen Versfuss und Takt.

Im Vorhergehenden ist der Vers Homers und der Vers A. W. Schlegels mit Taktstrichen versehen. Zur Erläuterung der dort ausgesprochenen Ansicht über das Verhältniss der Tonhöhe zum rhythmischen Ictus schien dies erspriesslich. Aber im Grunde war es unrichtig, denn der gesagte Vers hat nur Versfüsse, aber er hat keine Takte, die letzteren gehören blos dem gesungenen, nicht dem gesagten Verse an. Der gesagte Vers hat rhythmische Hebungen und rhythmische Senkungen, welche sich zusammen zum Versfusse vereinigen. Aber die Zeitdauer der rhythmischen Hebung und der als rhythmische Senkungen stehenden Silben des gesprochenen Verses ist nicht messbar, d. i. sie lässt

Takt.

Diese Definition ist für die Verse des Alterthums wie die der modernen Welt zutreffend: sie enthält das oberste Grundgesetz aller rhythmischen Metrik.

§ 5.

Rhythmische Verse.

(Altenaunstöße, Kerna-Verse.)

Nicht sowohl der Rhythmus als vielmehr die Gleichförmigkeit der Rede ist das oberste Prinzip der Metrik. Die Gleich-

¹⁾ Vgl. griech. Rhythmus § 2.

2) Wackernagel u. B. Gaisvinkler, *allgemeine Theorie der griech. Metrik*.

förmigkeit kann darin bestehen, dass die auf einander folgenden Sätze dem Inhalte nach gleich sind, d. h. dass derselbe Satz zum zweiten Male mit anderen Worten ausgesprochen wird. Das ist das Princip der alten hebräischen Poesie, der sogenannte Parallelismus membrorum, der Gedanken-Parallelismus der auf einander folgenden Satzglieder.

Die alttestamentlichen Handschriften gewisser poetischer Werke, z. B. der Psalmen, sind nach dem Parallelismus membrorum in Versabsätzen geschrieben, z. B. Psalm 1 :

- 1) Wohl dem der nicht wandelt im Rathe der Gottlosen,
noch tritt auf den Weg der Sünder,
noch sitzt, da die Spötter sitzen;
- 2) sondern hat Lust zum Gesetze des Herrn
und redet von dem Gesetze Tag und Nacht.

Man nennt dies gewöhnlich zwei Verse. Aber richtiger sind diese 2 Sätze als 2 Strophen aufzufassen, die erste als dreigliedrige, die zweite als zweigliedrige Strophe.

Vielfach hat man versucht in den althebräischen Versen einen Rhythmus zu finden. Man hat gemeint in der Form, wie in den masoretischen Handschriften der hebräische Wortlaut vorliegt, ist der Rhythmus der hebräischen Worte unkenntlich geworden; die Masoreten haben die Consonanten mit Vocalen versehen und können hierbei unmöglich immer das Richtige getroffen haben. Läge uns die richtige Vocalisation vor, so würden sich Silben von der Beschaffenheit ergeben, dass diese gleich den übrigen Poesien des Alterthums ein nicht zu verkennendes Metrum darböten. Dergleichen Versuche haben es aber bis jetzt zu keiner allgemeinen Anerkennung bringen können. Das einzig Sichere, was sich bis jetzt als Princip der althebräischen Versification erkennen lässt, ist der Parallelismus membrorum.

Eine ähnliche Bewandniss wie mit der gegen das Silbennmass durchaus gleichgültigen Versification der alten Hebräer hat es auch mit der Versification des Arabischen Koran, wo die auf einander folgenden Sätze durchaus denen der Prosarede gleichen, aber im Auslaute durch gemeinsamen Reim — keineswegs einen strengen Reim in unserem Sinne — mit einander vereint sind. Diese Eigenthümlichkeit der Koran-Versification zeigt sich auch in den altarabischen Gedichten epischen Inhaltes, welche mit dem Namen Makamen bezeichnet werden.

§ 6.

Rhythmische Verse und

Die nur auf dem Gedankenspie-
gel der alten Heloten und die ist
ist die einzige Art rhythmus-
geistesverbunden indogermani-
schen der rhythmischen Versfüße
zu fassen, den Ausdruck
zu sein quantitierend oder
nicht. Aber auch die silben-
ige Kategorie der rhythmischen
gehehen, völlig Fertiges und Abgeschlossenes, das an sich
ist dem Rhythmus nichts zu thun hat. Erst der Künstler, der
spricht, der Dichter oder Dichter-Componist, macht die Sprache
künstlerischer Freiheit zum Rhythmusmenschen, wie Aristoteles
gibt, indem er ihr den Rhythmus aufträgt. Aber obwohl an
de ohne Rhythmus, bietet die Sprache dem Dichter-Componisten
wiese Eigentümlichkeiten dar, die derselbe gleichsam als Hand-
hab benutzen kann, wenn er sie dem Rhythmus unterwerfen
will. Zunächst eine Handhabe für das rhythmische Zeitmass
an die sprachlichen Silben haben an sich eine quantitative
Verschiedenheit: der lange Vocal braucht eine längere Zeit, um
gesprochen zu werden, als der kurze, und wiederum spricht
es consonantisch-offene Silben leichter und schneller aus, als
solche, welche durch einen oder mehrere Consonanten geschlossen
sind. Der Dichter-Componist kann sich an die hier gegebene
natürliche Zeitdauer der Sprachsilben anlehnen, wenn es sich
um handelt, sie zu Versfüßen von bestimmter Zeitdauer zu
bilden.

Eine Versifikation dieser Art bezeichnen wir als quanti-
tative (silbenmessende), die auf diesem Princip beruhenden Verse
s quantitative Verse.

Sodann bietet die Sprache auch eine Handhabe für die Ver-
ordnung der Silben als rhythmischer Hebungen. Denn die
Silben unterscheiden sich durch verschiedene Accente, durch
heben und Tieftönen, in deren Folge wir diejenige Silbe, welche
mit einem höheren Accent vor den übrigen Silben desselben
Verses hervortritt, als accentuirte Silbe oder Accentilbe be-
zeichnen. Der Rhythmuspoet kann diese natürliche Eigenschaft

der Sprache insofern für den rhythmischen Accent benutzen, er die Accentsilben zu rhythmischen Ictussilben wählt. Es wenigstens Wortaccent und rhythmischer Ictus immerhin ein Analoges, wenn auch keineswegs dasselbe; denn der Wortaccent beruht auf der Höhe und Tiefe, der rhythmische Ictus auf der Stärke des vocalischen Elementes. Nur in der germanischen Sprache ist es anders, hier bedingt der — nur auf der Wursilbe ruhende — Wortaccent, ausser der grösseren Tonhöhe auch die Stärke, das Marcato des Vocals. Diejenige Versificatio, welche wie die germanische die sprachlichen Hebungen als rhythmische Hebungen verwendet, nennen wir eine accentuierende, diese Verse bezeichnen wir als accentuierende Verse.

Aber der Rhythmopoios, der nach künstlerischer Freiheit die Sprache zum Träger des Rhythmus macht, ist keineswegs für das rhythmische Zeitmass und den rhythmischen Ictus an den genannten Eigenthümlichkeiten der Sprache gebunden; die Benutzung derselben steht ihm frei, aber ist keineswegs nothwendig. Es lässt sich hier eine vierfache Nothwendigkeit denken.

Erstens: Der Dichter richtet sich in Beziehung auf das rhythmische Zeitmass nach der natürlichen Silbenprosodie zugleich in Beziehung auf den rhythmischen Ictus nach den Wortaccenten. Aber diese gleichzeitige Berücksichtigung beider Spracheigenthümlichkeiten kommt in der Wirklichkeit nicht vor, wenn man nicht gewisse Erscheinungen beim Uebergange von der altgriechischen in die byzantinische Poesie hierher ziehen will.

Zweitens: Der Dichter macht die natürliche Quantität der Silben zur Grundlage des rhythmischen Masses, aber er bestimmt den sprachlichen Ictus nach künstlerischer Freiheit, ohne auf den Wortaccent Rücksicht zu nehmen. Wir nennen eine Poesie, welcher in der hier angegebenen Weise die Sprache zum Rhythmizomenon gemacht ist, eine quantitirende Poesie.

Drittens: Umgekehrt schliesst sich der Dichter in Beziehung auf den rhythmischen Ictus dem Wortaccent an, aber er bestimmt die rhythmische Zeitdauer der Silbe nach eigenem künstlerischen Ermessen, ohne auf die natürliche Prosodie Rücksicht zu nehmen. Eine Poesie, die in solcher Weise die Sprache zum Rhythmizomenon macht, nennen wir eine accentuierende Poesie.

Viertens: Der Dichter bestimmt die rhythmische Zeitdauer unabhängig von der natürlichen Silbenquantität und ebenso auch

punkte der poetischen Form: seine Poesie ist weder quantitierend noch accentuierend, sondern verfährt für beide Grundbedingungen des Rhythmus mit völliger Freiheit.

Die Indogermanen des westlichen Europa vertraten den Standpunkt der accentuierenden Poesie, nämlich die Germanen und Frühgermanen, ehe sie mit den Griechen in Berührung kamen, auch die Römer und deren altitalische Stammesgenossen.

Sonderbar, dass im Mittelalter nicht bloß die Romanen, nachdem sie die Weise der griechischen Poesie aufgegeben, zur accentuierenden Poesie zurückkehrten, sondern auch die Byzantiner dieser Form der Poesie anheimfielen. Nur die Indogermanen Asiens repräsentieren im Mittelalter und in der Neuzeit den quantitierenden Standpunkt: die Inder, indem sie die alte

quantitirende Weise behaupteten, und die Iranier, indem sie von dem semitischen Volke der Araber die Form der quantitirenden Poesie, wie einst die Römer von den Griechen annahmen.

Bei keinem der indogermanischen Völker aber ist die Poesie zugleich eine quantitirende und accentuirende; es ist diese oben als erste Kategorie hingestellte Stufe, wie wir bereits erwähnt haben, zu keiner praktischen Ausführung gelangt. Der als vierte Kategorie hingestellte Standpunkt, der mit voller Willkühr verfährt und weder auf Quantität noch auf Accent Rücksicht nimmt, scheint historisch der erste zu sein; es ist die Stufe einer primären Poesie auf der einst alle Indogermanen gestanden zu haben scheinen.

Versende.

Ehe wir nun diese verschiedenen Arten der poetischen Form näher zu skizziren versuchen, müssen wir vorher noch darauf hinweisen, dass allen Poesien indogermanischen Völker die Abschnitte der griechischen Rhythmik und Metrik gemeinsam sind: Strophen, Perioden, Kola, Takte und Takttheile. So verschieden sie nun auch das sprachliche Rhythmizomenon in Bezug auf Silbenzeit und Ictus verwenden, so stimmen sie doch darin überein, dass nicht nur mit dem Schluss des Systems oder der Strophe regelmässig ein Gedankenabschnitt beendet ist, sondern dass auch das Ende der Periode fast regelmässig mit einem Satzende zusammenfällt, ja dass sogar die Grenzscheide zweier zu einer Periode vereinter Kola sich mit einem logischen Abschnitte innerhalb des Satzes zu verbinden strebt, in jedem Falle aber durch ein Wortende oder eine Cäsur bezeichnet ist. So machen es die Inder, Iranier und Germanen der alten Zeit, so auch unsere heutige Poesie. Nur allein die Griechen haben sich über diese Einheit der logischen und rhythmischen Abschnitte hinausgesetzt: es genügt ihnen schon, wenn am Ende der Periode nur ein Wortende stattfindet.

§ 7.

Rhythmisch-freie (silbenzählende) Versification der alten Iranier (Avesta-Verse*).

Auf diesem Standpunkte steht die Poesie des alten Zend-Volkes. Man bezeichnet mit diesem Namen die alten Bewohner

*) Nach des Verfassers Aufsätze „Zur vergleichenden Metrik der indogermanischen Völker“ in Kuhns Zeitschrift für vergleichende Sprach-

- : Richtigkeit meiner Bemerkungen will ich nicht erweisen, doch
 ich den Blick der Fachkritiker auf diesen höchst interessante Thema
 zu und die zu einem weiteren Eingehen in diese Untersuchung auf-
 : *nonum post denique mensem quum recepta est nonnulla edita post*
 „, mithin habe ich die legitime Frist innegehalten.“
- : Nachschrift des Aufsatzes lautet: „Nachdem dieser Aufsatz schon
 Zeit niedergeschrieben ist, kommen mir die *Udha's* des Zarathustra
 . Martin Haug zu Hülfe. Ich erwehe aus der Vorrede, dass eine
 re Abhandlung, die dem zweiten Hefte beigegeben werden soll, sich
 sondern auch über das Metrum der Avestalieder verbreiten wird. In
 -Hilfsanzeige seiner Schrift, die Hr. Haug im „Anstade“ gegeben
 sagt er vollständig die Noth, dass das sechsheuthige Metrum der
 Ahura-wahl mit dem Dohernmetrum, dem sechsheuthigen Anushtob,
 h sei. Dieser Vergleich ist nicht richtig. Mit dem Anushtob
 vielmehr das Metrum von Yasna cap. 9 überein, einem Stücke, bei
 es freilich noch nicht erkannt hat, dass es Verses enthält. Der Char-
 akt, auf welchen es ankommt, ist die Cäsur; sie ist neben der
 ist das einzig feste Regulativ der Zehnmetrik und, wie man aus
 446 von mir gegebenem Abdruck dieser Stelle gesehen haben wird,
 er die Cäsur des sechsheuthigen Verses gerade in die Mitte,
 i der sechsheuthige Ahura-wahl-Vers durch die Cäsur in zwei un-

geschrieben sind. Nur ein geringer Rest davon hat die Zeit Alexanders des Grossen überdauert, ein Theil in Prosa, ein anderer in metrischer Form. Die metrische Partie sind Lieder hymnodischen Inhaltes, genannt gâthâs, d. i. *ᾠδαί*, in den Handschriften nach der Verschiedenheit des Metrums geordnet und in Verse und Strophen abgetheilt. Auch innerhalb der prosaischen Partie findet sich ein metrisches Stück, ein Rest alter epischer Poesie.

Die metrische Form des Verses oder der Periode ist durch nichts charakterisirt als durch bestimmte Silbenzahl und eine bestimmte Verscäsur. Jener Rest epischer Poesie ist in Versen von 16 Silben mit einer Cäsur nach der achten gehalten, deren Schema wir folgendermassen bezeichnen müssen:

o o o o o o o o | o o o o o o o o

Mit dem Verse ist meist ein Satz abgeschlossen, die beiden Hemistichien oder rhythmischen Reihen stellen sich gewöhnlich durch den Sinn als zwei getrennte Satzhälften dar. Je zwei Versschliessen sich dem Inhalte nach zu einer distichischen Strophe zusammen.

Das einzige Princip der Avestametrik ist die bestimmte Anzahl von Silben in den fortwährend durch Cäsur von einander abgeschlossenen rhythmischen Gliedern. Ueber dies Princip der Silbenzählung haben sich mir folgende Gesetze herausgestellt:

... ..
gleiche Theile getheilt wird, ein siebensilbiges und ein neunsilbiges Hemistichion. Hr. Mart. Haug sagt p. 13 des Vorwortes seiner Gathaausgabe „Das Metrum der Verse ist öfter gestört und bietet zu einer kritischen Textesconstitution nur geringe Hülfe.“ So wahr der erste Theil dieses Satzes ist, so unwahr ist der zweite: ist einmal das Wesen des Metrums erkannt, dann gewährt es ein geradezu unschätzbares Mittel, den ursprünglichen Wortlaut des Textes wieder herzustellen. Steht es z. B. fest, dass Yaçna aus Hekkaidekasyllaben mit einer Cäsur in der Mitte besteht, so hat man hierin ein festes — natürlich nicht das einzige — Regulativ für die Textkritik. Den von mir bei dem Abdruck dieser Stelle s. 446 nach jenen Regulativ vorgenommenen Veränderungen wird man wohl ihre Berechtigung nicht versagen können.

Schliesslich wiederhole ich noch einmal, dass ich das über den unbestimmten Schluss des Avestaverses Gesagte nur als eine vorläufige Ansicht hingestellt habe, die ich gern aufgeben werde, sobald die eingehende Forschung der Fachmänner hier bestimmte Gesetze erkannt haben wird. Im Yaçna 9 scheinen die meisten Verse trochäisch zu schliessen. Hätte wir vielleicht trochäischen Grundrhythmus anzunehmen? (Ich konnte nicht näher darauf eingehen.)“

oder durch Ep-
als eine Silbe mit
phthong, wie sei,
dritte Vocal durch
In diesem Falle
ithong in anuaiti

ne Silbe, wenn es
ist, steht aber in
es ein dem Avesta
an r-Vocale ent-

lich, wie in den
an eine besondere

Silbe bilden; w aber wird niemals vocalisirt.

- 4) Die dem Indischen *ava* entsprechende Combination *gaha* ist einsilbig und demnach *gaha* zu sprechen.

Es folgen nunmehr einige dichterliche Strophen, die wir in dem ersten Theile des Yagna unter den From-Rasten finden:

Kapthwim pacirjo Homa mazje | apvathjite hañña gastjñi,
hi ahmñi añña šašnvi, | ðñ ahmñi gañi šjaptem? |

Vivagñas nām pacirjo mazje | apvathjite hañña gastjñi,
hi ahmñi añña aššnvi, | tat ahmñi gañi šjaptem. |

jat he putro vjagñas, | jo jima naste haññavo,
haññapvathjite aššnvi, | haññasjaptem mazjñasim. |

In deutscher Uebersetzung:

Wer hat als der Menschen erster | dich verhet auf Erden, Homa?
Welcher Lohn ist ihm geworden, | welche Ehre ward zu Theil ihm?

Vivagñas, der Menschen erster | hat auf Erden sich verhetet;
solcher Lohn ist ihm geworden, | solche Ehre ward zu Theil ihm:

das als Sohn ihm ward geboren | König Jima der erhabene,
der erlauchteste der Menschen, | aller Menschenkinder Heiland.

Es werden im Ganzen fünf Gathas unterschieden. 1. Gatha dānavañti Nr. 28—34, 2. Gatha upavanti (43—46), 3. Gatha vopamāñjo (47—50), 4. Gatha vohunathra (51), 5. Gatha vāpitiñti (53). Die zu denselben Gatha gehörenden Gedichte haben alle ein und dasselbe Metrum; — natürlich hat der Sammler nicht vermeiden können, dass sich oftmals in ein Lied ein zu

einem alloiometrischen Liede gehörender Vers eingedrängt hat. Dem Ordner ist also die alte Zendmetrik nicht unbekannt, und wir werden jene Benennungen der Gathas, welche zum grössten Theile von dem Anfangsworte des ersten Liedes der einzelnen Gathas entlehnt sind, wohl schwerlich von etwas anderem als von dem Metrum verstehen können.

Wir gewinnen somit ein Stück von der metrischen Terminologie des Avesta. Im Metrum *spentamainju* folgen Strophen auf einander, welche aus drei Versen der Form

* * * *, * * * *, * * * |

bestehen, die an die katalektischen Trimeter der Griechen erinnern.

Das Metrum *uṣṭavaiti* verbindet den nämlichen Vers zu tetrastichischen Strophen.

Das Metrum *vohuxathra* besteht aus dem 14-silbigen Verse

* * * *, * * * | * * * *, * * * |,

der in der Mitte stets eine Cäsur hat.

Das Metrum *vohuxathra* erinnert an das griechische Asynarteton (Hephaest. p. 56 W.)

Ἰμήρτι τῇ πύλατι | τῇ τοῦτον ὄυκ Πιλασγῶν.

Das Metrum *ahunavaiti* besteht aus tristichischen Strophen des 16-silbigen Verses

* * * *, * * * | * * * *, * * * *, * |,

der ebenfalls eine regelmässige Cäsur, jedoch nicht in der Mitte, sondern nach der siebenten Silbe enthält; dem Metrum *ahunavaiti* würde ein griechisches Asynarteton der Form

ο - ο - ο - ο | ο - ο - ο - ο - ο - ο

entsprechen.

Die bisherige Kenntniss der Zendsprache und namentlich ihrer Prosodie ist noch sehr lückenhaft; von ihrem Wortaccente wissen wir gar nichts. Aber aus dem Vorkommen desselben Wortes an verschiedenen Stellen desselben Metrums ergibt sich, dass die Avesta-Poesie so wenig wie die indische und griechische auf den Wortaccent Rücksicht nimmt; es scheint aber auch die Prosodie unberücksichtigt zu sein. Nach dem bisherigen Stande der Zendphilologie müssen wir sagen, dass die Poesie des Avesta weder eine quantitirende noch eine accentuirende, sondern lediglich silbenzählende ist. Ein Rhythmus aber muss in ihr ge-

errscht haben, denn wozu wäre sonst die Gleichförmigkeit der Silbenzahl, der Cäsur und der Versanzahl in der Strophe so genau beachtet? und sicherlich musste der Rhythmus mit diesen metrischen Eigenthümlichkeiten im Zusammenhange stehen. Ohne bestimmte Zeitintervalle und ohne einen Unterschied des rhythmischen Ictus ist kein gesungener Vers zu denken, beides muss in Zendversen unabhängig von der natürlichen Silbenprosodie und dem Wortaccente gegeben sein. Es wird dies gar nicht so sehr auffallen, wenn wir bedenken, dass die Gatha-Verse Gesänge sind und dass im Gesange einerseits die höheren und tieferen Sprachaccente verschwinden, indem an deren Stelle eine grössere Mannigfaltigkeit von höheren und tieferen Tönen tritt, andererseits aber auch die gesungenen Silben meist eine längere Zeitdauer erhalten als im gewöhnlichen Sprechen und mithin also auch die gewöhnliche Silbendauer aufgegeben wird. In Beziehung auf den Ictus machen es die Griechen ebenso wie das Zendvolk, Bezug auf die Zeit dagegen machen sie die natürliche Silbendauer zum Regulator.

Wir sehen nun aber, dass dem sprachlichen Rhythmizomenon Bezug auf das rhythmische Kolon Rechnung getragen ist, denn die rhythmische Reihe ist stets durch eine feste Silbenzahl und Wortcäsur bestimmt. In dem oben nach dem Silbenschema angegebenen epischen Verse enthält jedes rhythmische Kolon genau acht Silben. Hier lässt sich nun nichts anderes denken, als dass diese acht Silben im continuirlichen Wechsel die schweren und leichten Takttheile darstellen, entweder mit vorangehendem schweren Takttheile

ó ó ó ó ó ó | ó ó ó ó ó ó

oder mit vorangehendem leichten Takttheile

ó ó ó ó ó ó | ó ó ó ó ó ó

Da jede Reihe muss eine Tetrapodie (vier Versfüsse) enthalten, so ist der ganze Vers eine Verbindung von zwei tetrapodischen Gliedern, nach griechischer Nomenclatur ein Tetrametron sein. Es ist dieses Tetrametron aber wahrscheinlich weder ein trochäisches, noch ein iambisches zu nennen; denn weshalb sollte der als schwerer Takttheil stehenden Silbe eine noch einmal so lange Dauer angewiesen sein als dem leichten Takttheile? Am nächsten liegt, dass die beiden Takttheile gleich lang sind. Wollen wir uns für die beiden Takttheile die für unsere deutsche Metrik ein-

geführten Termini Hebung und Senkung gebrauchen, so werden wir wohl das Wesen der alten Avesta-Metrik richtig dahin bestimmen, dass wir sagen: das Kolon besteht aus einer continuirlich wechselnden Folge von Hebungen und Senkungen, aber die Hebung ist unabhängig vom Wortaccente, ebenso wie die Taktzeit unabhängig von der sprachlichen Prosodie ist. Das erstere hat er mit dem griechischen, das letztere mit dem germanischen Verse gemein: das in ihm befolgte rhythmische Princip ist die Indifferenz zwischen den Gegensätzen des Griechischen und Germanischen.

Es wird nun in dem Folgenden durchaus wahrscheinlich werden, dass dieser Standpunkt der alten iranischen Metrik der primäre Ausgangspunkt für die Metrik der sämmtlichen indogermanischen Völker ist. Es steht damit nicht im Widerspruche, dass am Ende der Entwicklung die poetische Form einiger indogermanischen Völker nahezu auf diesen elementaren silbenzählenden Standpunkt zurücksinkt (Byzantiner und Romanen, die indes immer noch zugleich in sofern das accentuirende Princip festhalten, als wenigstens am Schlusse des Verses Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus stattfindet).

§ 8.

Uebergangsstufe von der silbenzählenden zur quantitätsrenden Metrik.

Die Veda-Poesie der Inder.

Von allen indogermanischen Völkern sind den Iraniern die Inder am meisten verwandt, in Sprache, Sitte und Sagen; ja selbst mit demselben gemeinsamen Namen (arja, airja) benennen sie sich. Diese Verwandtschaft erscheint um so grösser, wenn wir bei den Indern in die früheste Periode ihrer Geschichte, aus der die heilige Veda-Litteratur stammt, zurückgehen. Mit vieler Wahrscheinlichkeit nimmt man an, dass Inder und Iranier auch damals noch, als sich die übrigen Zweige des indogermanischen Stammes bereits von ihnen getrennt hatten, noch einen gemeinsamen Sitz im heutigen Iran einnahmen, bis dann schliesslich die Inder nach dem Süden wanderten und zunächst am Indus und dann weiterhin auch am Ganges ihre bleibende Stätte fanden. Ein durchgreifender Gegensatz zwischen beiden Völkern findet sich nur in der Religion. Die Inder haben die gemeinsame indogermanische Urreligion treuer bewahrt als die Iranier, die sich

um Austausch, versteht, welche aus der Vedamut mit manchen Veränderungen sich bis ins indische Mittelalter unter dem Namen *Ichā* als episches Metrum erhalten hat. Der *Zandvers* ist gleichgültig gegen Wortaccent und gegen Quantität, der *Vedavers* ist leichtgültig gegen Wortaccent geblieben, aber er ist nicht mehr leichtgültig gegen Quantität. Doch macht sich das Bedürfnis quantifizierender Silbenmessung bios für den Schluss des Verses, ebenso der inlautenden Reihe geltend, in Beziehung auf den Anfang herrscht wie den Indern prosodische Indifferenz. Denn die der vorstehende Vers sind im Allgemeinen auch die übrigen *Jedervers* beschaften: alle silbenzählend, die längeren zweifedrigen Verse mit einer festen, die Kola auseinander haltenden *Naur*, alle im Anfange gegen die *Proodie* gleichgültig, am Ende der entweder mit iambischem oder trochäischem Schlusse, die strengere Art des Schlusses aber als eine iambische Katalaxis aufzufassen. Die Längen des Schlusses sind zweifelsohne die letzten. Ob auch der Taktumfang ein wirklich iambischer d. h. dreiseitiger war wie in den Iamben der Griechen, oder ob die *Musik* in Beziehung auf die rhythmische Zeitdauer der Länge gleich stand, das wissen wir nicht, denn wir haben zwar indische

Metriker, aber sie geben so wenig wie Hephästions Encheiridion über den Rhythmus Aufschluss: einen indischen Aristoxenus gibt es nicht*).

*) Gleichzeitig mit der Correctur dieses Bogens trifft hier in Bad Dargatz ein Exemplar der „Trishtubh-Jagati-Familie. Ihre rhythmische Beschaffenheit und Entwicklung. Versuch einer rhythmischen und historischen Behandlung der indischen Metrik von Dr. Richard Kühnau. Göttingen 1886“ als freundliches Geschenk des Verfassers ein. Mit Freuden heisse ich diese Darstellung einer Zahl verwandter Sanskrit-Metra, welche nach Professor C. Cappellers trefflicher Untersuchung des Arja-Metrums seit 15 Jahren die erste metrische Arbeit auf dem Gebiete des Sanskrit ist, willkommen, besonders auch dies, dass sie ernstlich darauf geht, was Cappeller unterliess, den Rhythmus der Sanskrit-Verse nach der Theorie des Aristoxenus zu bestimmen. Es sind die indischen Metra, welche nach griechischer Theorie als akatalektische und katalektische Trimetra iambica zu bezeichnen sein würden. Bei Dr. Kühnau's Verwerthung der Aristoxenischen Doctrin fällt auf, dass er dieselbe nach der Auffassung der zweiten Auflage herbeigezogen hat, in welcher noch nicht erkannt war, dass die kyklischen Füsse der griechischen Poesie nicht dem gesungenen, sondern dem gesagten Verse angehören. Dem Vf. ist es wohlbekannt, dass in meiner deutschen Ausgabe des Aristoxenus für die gesungenen Verse der griechischen Poesie der Aristoxenische Satz zur Geltung gebracht war, dass mit Ausnahme des Chronos alogos und der in der Katalexis stehenden Silbe die Länge stets den doppelten Umfang der Kürze hat. Dr. Kühnau ist noch wenig geneigt, dies anzuerkennen, meint deshalb auch, „dass die Auffassung der Inder, wonach jede Länge 2 mâtira, jede Kürze 1 mâtira umfasst, irrthümlich ist; eben dies erkannt zu haben ist das Verdienst der rhythmischen Forschung, wie sie sich im Anschluss an die griechische Rhythmik <der zweiten Auflage> in diesem Jahrhundert ausgebildet hat.“ Ich wünsche durch die vorliegende dritte Auflage den Herrn Dr. Kühnau zu überzeugen, dass es ein der Gedankenlosigkeit entsprungener Irrthum ist, für gesungene Verse kyklische Füsse anzunehmen. Auch in der melischen Sanskritpoesie können dieselben dem Gesetze der 1 und 2 mâtira zufolge nicht vorgekommen sein. Herrn Dr. Kühnau wird es obliegen, dieses indische Silbengesetz näher zu limitiren, ähnlich wie das gleichlautende Aristoxenische zu limitiren war.

Mein gelehrter Moskauer Freund Fedor Ewgenewitsch glaubt, das Aristoxenische Silbengesetz sei mit Erfolg für persische und arabische Metrik zu verwerthen. Ein zweiter Mezzofanti gebietet derselbe, viel gründlicher als dieser, über fast alle Literatursprachen, schreibt ebenso leicht in armenischen Versen wie in den Strophen des äolischen Dialektes und hat jüngst, wofür ich ihm hier öffentlich meinen Dank ausspreche, in der gelehrten Recension meines Catull docte und ingeniose dem Verständniss des an Furius gerichteten Gedichtes durch Parallelen aus dem Serbischen, Dänischen, Schwedischen, Tatarischen wesentliche Dienste geleistet. Möge er bald Musse finden, seine schönen Entdeckungen über die Versification der Perser und Araber zu veröffentlichen.

reine Messung zunächst für den
 ist sie nicht möglich für den
 in ein Vers geungen wird, ist
 rierende Partie, und auch für
 lich ursprünglichen metrischen
 mag so manchen gewesen sein
 , weshalb späterhin Romanen
 a Principe der accentuierenden
 Inas des Verses und der Reihe,
 Uebereinstimmung des rhyth-
 mische zusammenzufallen lassen,
 Mittelalter in allen Poesien auf-

da und des iranischen Avesta
 e Kola zu Grunde, des akata-
 sche Trimeter und des kate-
 hese Kola im Folgenden über-

von

§)

(akata und Gityatr)
 von (akathik)

a Trimeter.

- a) Inder o o o o, o o o o, o o o o
- b) Inder o o o o, o o o o, o - u - (Sagati)
- c) Griechen o - u -, o - u -, o - u - (Trimeter Iambik)

§) Katalaktisches Trimeter.

- a) Inder o o o o, o o o o, u o o (Spontaneale u. Eptale)
- b) Inder o o o o, o o o o, u - u (Virg u. Tristak)
- c) Griechen o - u -, o - u -, u - u (Trimeter Iambik katalaktik)

§ 9.

Quantifizende (silbenmessende) Versifikation
 der alten nachvedischen Inder und der Griechen.

Inder.

Die Metrik der Vedzeit müssen wir als die Uebergangsstufe
 von der rhythmisch-freien, bloß silbenbildenden, zu der quanti-
 fizierenden Form der Poesie ansehen, sie schwankt in der Mitte
 dieser beiden Principe. In der auf die Veda-Periode folgenden
 Zeit der indischen Poesie ist dies Schwanken durchbrochen, sie

hat sich gänzlich auf den quantitirenden Standpunkt gestellt. Denn hier ist auch der An- und Inlaut des Verses prosodisch fest bestimmt. Doch haben wir zu sondern zwischen dem ersten Metrum, dem Çloka, und den mannigfaltigen lyrischen Metren. Jenes, eine Fortbildung des vedischen Anushtubh, bildet den früheren Standpunkt, der seinen Ursprung bezeichnet, nicht völlig aufgegeben, diese dagegen tragen dem Standpunkte der ganz und gar quantitirenden Principes vollständig Rechnung. Aus den alten zum Theil noch silbenzählenden Vorstufen der iambischen Trimetrons werden logaödische Verse. Das akatalektische Trimetron wird zum Vançastha, das katalektische wird zum Indravagrá:

○ ○ ○ ○, ○ ○ ○ ○, ○ ○ ○ ○
 ○ - - -, - ○ ○ -, ○ - - - Vançastha

 ○ ○ ○ ○, ○ ○ ○ ○, ○ ○ ○
 ○ - - -, - ○ ○ -, ○ - - - Indravagrá.

Es zeigen diese Formen der späteren Sanskrit-Lyrik im Allgemeinen die Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik: wir finden zahlreiche Auflösungen, wir finden logaödische und selbst pinische Bildungen, und an Buntheit des metrischen Schemas können sie mit den Pindarischen Metren wetteifern. Doch fehlt die Freiheit des griechischen *ῥυθμοποιός*, der stets neue metrische Formen schafft. Die einmal vorhandenen Versschemata selbst wiederholt; und auch da, wo strophische Composition vorhanden ist, folgen mit wenigen Ausnahmen immer die metrischen Formen unter genauer Festhaltung des Silbenschemes auf einander. Es mag der Fall sein, dass wir hier nur die letzten Ausläufer altvedischer Lyrik vor uns sehen, dass diese Periode originellerer Rhythmpöie vorausging, ähnlich wie die alexandrinische Periode die schöpferische Zeit des klassischen Griechenthums; denn es ist wohl unzweifelhaft, dass bei den Indern die Litteraturdenkmäler einer älteren Periode der Lyrik und Dramatik verloren gegangen sind, welche die Zeit des Vedas mit jener späteren durch die uns vorliegenden lyrischen und dramatischen Dichtungen vertretenen Zeit vermitteln würden. Fast ebenso wie dieser Verlust ist es zu beklagen, dass wir vom Rhythmus der indischen Verse keine Kunde haben; nur auf dem Wege der Hypothese können wir über Taktgrösse und rhythmische Ideen der sorgfältig gewahrten metrischen Schemata mit ihren häufig

Poesie war überall eine melische. Mit Abschluss der Strophe begann dieselbe Melodie von neuem. Obenan steht die distichische Form, ein waltet vor in den Veden, erscheint in derselben Weise in den episch-lyrischen Partien des Avesta, die ältesten Strophen der Griechen bis auf Archilochus erscheinen ebenfalls als Disticha. Zu ihr tritt bei den alten Indern und Iranern die tristichische, tetrastichische und pentastichische hinzu; das griechische Volkshied muss selbst für den Hexameter dieselben Strophencombinationen gekannt haben; denn sicherlich sind die diesen indischen analogen Strophen der kolischen Lyrik und der Bakchikur keine Neuerung. Die Strophe ist entweder eine isometrische, aus gleichen Versen bestehende, oder es treten verschiedene Reimen zu einer Strophe zusammen. Die letzteren sind im Veda schon zahlreich vertreten und es ist interessant, wie sich die Schekritastrophe

○ ○ ○ ○₁ ○ ○ ○ ○₂ u. u. u. u.
 ○ ○ ○ ○₁ u. u. u. u.

unmittelbar mit dem sog. iambischen Pentametron des Archilochus (Frg. 88) berührt

$\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup -$
 $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup -$

ὦ Ζεῦ, πάτερ Ζεῦ, σὸν μὲν οὐρανοῦ κράτος,
σὺ δ' ἔργ' ἐπ' ἀνθρώπων ὀρέῃς.

Hiermit haben sich uns die prähistorischen Principien der griechischen Metrik dargeboten, die der Zeit der specifisch hellenischen Entwicklung vorausliegen, jene metrischen Grundlagen, die von den Griechen gleich ihrer Sprache, gleich den Fundamenten ihrer Religion und Mythologie, ihren Gesängen und politischen Einrichtungen aus Asien mitgebracht sind, und welche in derselben Weise die historischen Grundlagen für die später zu reicher Kunstform ausgebildete griechische Metrik geworden sind, wie die allen Indogermanen gemeinsame Familien- und Geschlechterverfassung dem entwickelnden Staate als Grundlage diente.

Griechen.

Die Griechen stehen schon in den ältesten Denkmälern ihrer Poesie lediglich und vollständig auf dem quantitirenden Standpunkte der späteren Inder, ohne dass wir von einer der Vedametrik entsprechenden Uebergangsstufe irgendwelche Reste fänden. Freilich herrschen im Homerischen Epos in mancher Beziehung noch andere Normen für die Verwendung des sprachlichen Rhythmisizomenon als später; insbesondere ist nicht zu übersehen, dass eine wortauslautende Kürze noch vielfach als Länge benutzt werden kann (die dritte Art der *συλλαβῇ κοινή* nach der Theorie Heliodors und Hephästions), die späterhin nur als rhythmische Kürze fungirt. Sehen wir auch in der frühesten Poesie nur ein einziges Metrum, den epischen Hexameter, vertreten, so leidet es doch keinen Zweifel, dass schon zur Homerischen Zeit in der Lyrik des Volksgesanges auch noch andere Masse angewendet wurden, die erst später durch Archilochus in die eigentliche musische Kunst Eingang finden und zu immer mannigfaltigeren Formen sich herausbilden. Trotz der grossen Verluste in der lyrischen Litteratur der Griechen können wir den Entwicklungsgang der griechischen Metrik fast vollständig überschauen. Die eigentliche Blüthezeit der metrischen Kunst ist die Zeit Perserkriege; die Periode des peloponnesischen Krieges hat schon merklich an schöpferischer Kraft, an Sinn für die

der rhythmische Accent gesetzmäßig an den Wortaccent ge-
 bunden; ein durchweg stattfindender Widerstreit zwischen beiden
 würde sich für unsere Poesie nicht denken lassen. Daber ist
 denn auch im Ernste der Gedanke ausgesprochen worden, dass
 die griechische Poesie der klassischen Zeit unmöglich das uns
 überlieferte Accentssystem gehabt haben könnte, dass dies erst ein
 Product der alexandrinischen Zeit sei u. dgl. Die Widerlegung
 einer solchen Hypothese gehört der wissenschaftlichen Grammatik
 an; hier handelt es sich darum, die uns Deutschen so befreun-
 dliche Thatsache des Conflictes zwischen Wortaccent und rhyth-
 mischen Ictus zu erklären. Es ist hier von vorn herein auszu-
 sprechen, dass Wortaccent und rhythmischer Ictus ihrem Wesen
 nach durchaus verschieden sind, so geeignet auch der Wort-
 accent erscheint, bei der Rhythmisirung der Sprache zugleich
 die Function des rhythmischen Ictus auf sich zu nehmen. Wir
 sehen sowohl aus der Instrumentalmusik wie aus dem Gesange,

dass der rhythmische Ictus nichts Anderes ist als eine stärkere Intension bei der Hervorbringung des Tones: wir können ihn ein gelindes marcato nennen. Der Wortaccent aber besteht seinem Wesen nach nicht in der grösseren Stärke, sondern in der grösseren Tonhöhe des Vocales. Diese seine Natur haben die Griechen richtig erkannt. Deshalb bezeichnen sie mit musikalischen Terminis technicis den accentuirten Vocal als *τόνος ὀξύς*, den nicht accentuirten als *τόνος βαρύς*, den einen als hohen, den anderen als tiefen Ton.

§ 10.

Quantitirende Metrik mit Reim

bei Indern und Persern.

Vom Mittelalter an ist die gesammte Poesie der Indogermanen Europas eine accentuirende*), nur die Poesie der Asiaten repräsentirt von jetzt an das quantitirende Princip. Aber es verbindet sich mit dieser mittelalterlichen und modernen quantitirenden Poesie der Reim, der gleichmässig im Orient und Occident sich der gesammten Dichtung bemächtigt, so unbekannt er auch im Alterthume war.

Am frühesten tritt er bei den Indern auf. Bei ihnen hat sich das Alterthum früher ausgelebt als bei anderen Völkern; dieselben Erscheinungen, welche bei Griechen und Römern die Grenzscheide des Alterthums und Mittelalters bezeichnen, treten bei den Indern wohl um ein halbes Jahrtausend früher ein. Dahin gehört vor allem die grosse Sprachrevolution, die aus dem alten Sanskrit in analoger Weise ein Prakrit schuf, wie sie aus dem Lateinischen das Romanische, aus dem Altgriechischen das Neuhellenische entstehen liess. Dahin gehört auch das Aufkommen einer neuen Religion bei den Indern, die mit der alten Volksreligion vollständig bricht. Beide Erscheinungen gehen insofern Hand in Hand, als zunächst die dem Buddhismus angehörige Litteratur sich der prakritischen Volkssprache zuwendet. Dieses Gebiet der Litteratur muss nun wohl, wenigstens innerhalb des Indogermanenthums, für dasjenige erklärt werden, in welchem der Reim am frühesten aufgetreten. Wir sehen ihn von hier aus

*) Auch die Poesie der Slaven, in deren Sprache durch fast durchgängige Verkürzung aller ursprünglichen Längen die prosodischen Unterschiede überhaupt zurücktreten. Von der Poesie der Celten habe ich keine Kunde. Die litauischen Dainos accentuiren, so viel ich unterscheiden kann.

nist, das sprachliche Rhythmusmoment dem Rhythmus zu unterwerfen, genau demselben Princip folgen, einen wesentlich anderen Zeitpunkt anstreffen. Die griechischen Theoretiker lehren, a zum Aussprechen eines Vocales mit folgendem Consonanten e längere Zeit gehöre als zum Aussprechen eines solchen *alone*, auf den kein Consonant folgt. Dies ist eine richtige Thatsache, deshalb machen zwei folgende Consonanten mit *vig* Ausnahmen den kurzen Vocal zur rhythmischen Länge, : umgekehrt langer Vocal vor unmittelbar folgendem Vocale a griechischen und lateinischen Dichter vielfach als rhythmische Kürze gilt. Dem germanischen Dichter ist ein einfacher die be schliessender Consonant schon ausreichend, um den vorausgehenden kurzen Vocal als Länge zu gebrauchen. Wo der germanische Dichter im Innern der rhythmischen Reihe mit Wörtern operiren hat, die auf einen kurzen Vocal und zwei Consonanten auslauten, da nimmt er geradezu, wenn das folgende *ut* consonantisch beginnt, einen in der Prosa nicht vorkommenden euphonischen Hülfsvocal an, ein *schlusses* kurzes e,

welches für den Vers den Zeitbetrag einer vollen kurzen Silbe hat. Dasselbe geschieht in gleichem Falle bei Wörtern, welche auf langen Vocal und einfachen Consonanten ausgehen; nur langer Vocal mit folgendem dentalen Nasale macht das euphonische e nicht nothwendig.

- ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ - | - ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ -
 Írán kunâm-i schêrán, | kharschídē schâh-i Írán;
 zân-astē schér o kharschíd | nakschī dirafsch-i Dârá.

Der Löwen Schlucht ist Iran, | und Irans Schah die Sonne;
 drum schmücken Leu und Sonne | die Fahne des Darius.

Die Wörter kharschíd (= sol) und ast (= est) bedürfen vor folgendem Consonanten eines euphonischen ē, daher kharschídē, astē (das letztere wird dadurch wieder zweisilbig wie altpersisches und Sanskrit asti, griechisches ἄστυ). Es ist die persische Poesie, wie wir sehen, ein merkwürdiges Beispiel, wie der *φωθμοποιός* den Vocalismus der Sprache bereichert. Will uns ein solches Factum aber unerklärlich erscheinen, so bleibt uns nichts anderes übrig als die Annahme, dass jener bis jetzt als euphonischer Zusatz aufgefasste Vocal der Rest des alten vocalischen Auslautes sei, der in einer früheren Sprachperiode in der That in allen jenen Wörtern, die hier in Frage kommen, gestanden hat und demnach auch etwa zur Zeit des Firdōsi noch nicht völlig verschwunden wäre. Dann hätte die Poesie ein werthvolles altes Sprachelement, welches in der Prosa untergegangen, gerettet, was für die Sprachgeschichte nicht minder interessant sein würde als die zuerst gegebene Auffassung für die Geschichte der Rhythmopöie. Die französische Poesie würde in der Wahrung des in der Prosa stummen e ein Analogon darbieten.

Der Reim der neupersischen Metrik steht mit der Strophenbildung im genauen Zusammenhange. Die allgemeine Grundform der Strophenbildung ist die distichische: je zwei Perioden (Verse) von gleichem metrischen Schema schliessen sich durch Einheit des Gedanken-Inhaltes und fast überall aufs genaueste gewahrte Interpunction am Ende der zweiten Periode zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, welches man nicht anders denn als Strophe bezeichnen kann (isometrisch-distichische Strophe wie in den *Çloka*-Dichtungen der Inder, wie in vielen lyrischen Gedichten der Sappho). In Beziehung auf den Reim besteht ein Unterschied zwischen den epischen und lyrischen Strophen. Die beiden Verse der epischen Strophe schliessen mit derselben

seiniſch geworden. Es ſteht feſt, daß am parthiſchen Hofe viſchäſche Tragödien mit griechiſcher Muſik, mit griechiſchen Längern aufgeführt wurden (Plut. Crass. 33). Auch die Nachfolger der Arſaciden, die Sannaſiden, ließen in gleicher Weiſe den muſiſchen Kunſt der Griechen ihre Pflege zu Theil werden, und als ſpäter die erſten Khalifen von dem Hofe der ſempriſchen Herrſcher ihre Muſiker und Sänger erhielten, da waren ie letzteren zugleich die Verbreiter griechiſcher Muſik, die bis dahin ſeit der Zeit der macedoniſchen Occupation im Oriente ſich forterhalten hatte. Den Beweis dafür gibt das arabische Notensystem. Bei einer andern Gelegenheit wird näher auf dieſelbe einzugehen ſein; hier ſei nur ſo viel bemerkt, daß das arabische Notensystem mit ſeinen sogenannten Dritteltönen nichts anderes iſt als Umſchreibung des griechiſchen Notensphabetes in arabische Buchſtaben in der Weiſe, daß jedem griechiſchen $\pi\epsilon\pi\mu\sigma\epsilon\ \acute{\alpha}\gamma\gamma\acute{\iota}\nu$, $\acute{\epsilon}\nu\sigma\tau\epsilon\pi\mu\mu\sigma\acute{\iota}\nu$ und $\acute{\epsilon}\nu\sigma\tau\epsilon\pi\mu\mu\sigma\acute{\iota}\nu$

*) Zweite ungarische Auflage der Antiquarisch-Muſikaliſch. I. Band.

vom tiefen G an aufwärts je eine Trias arabischer Buchstaben vom Anfange des arabischen Alphabetes an entspricht.

Wurde in dieser Weise die Theorie der griechischen Harmonik im Orient einheimisch, so wird man sich nicht wundern dürfen, bei den Sassaniden und deren Nachfolgern in der heimischen Poesie die Gesetze griechischer Rhythmik und Metrik praktisch verwendet zu finden. Es sind freilich nicht die sämmtlichen Elemente, die uns in der Metrik der Perser begegnen, an griechische Formen zurückzuführen, denn wir finden auch in dieser formalen Seite der persischen Dichtung dieselbe Mischung mit arabischem Wesen, wie wir sie in der Sprache der Perser selbst antreffen. Mit Leichtigkeit lässt sich in der persischen Poesie eine Anzahl von Metren ausscheiden, welche die persischen Dichter aus der arabischen Metrik herübergenommen haben und die sich auch in der That zunächst und zuerst bei arabischen Dichtern nachweisen lassen; aber die bei weitem grössere Zahl der persischen Metra trägt ein von arabischer Metrik durchaus abweichendes Gepräge: es sind eben diejenigen, welche, wie wir oben sagten, griechischen Ursprungs sind, und allem Anschein nach seit dem dritten vorchristlichen Jahrhunderte nach griechischem Muster bei den Arsaciden, Sassaniden, Gasnviden u. s. w. fort und fort geformt wurden. Man wird sich an dem Folgenden leicht überzeugen, dass die griechische Metrik sich selbst bei den Römern bei weitem nicht so eingelebt hat und so national geworden ist wie bei den Iraniern.

Ich lasse hier die sämmtlichen von Häfiz gebrauchten Metfolgen, denen ich als Beispiel je einen analogen griechischen Vers (wo es geht aus Hephästion) hinzufügen.

1. ˘ ˘ – – ˘ ˘ – – | ˘ ˘ – – ˘ ˘ –
Ἐρελή πῆ δῆντ' ἀνολβος | ἀθροίζεται στρατός Heph. p. 20 W.
2. ˘ ˘ – – ˘ ˘ – – ˘ ˘ –
Ζεῦ πάτερ γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην Heph. p. 20.
3. ˘ ˘ ˘ – – ˘ ˘ – | ˘ ˘ – – – ˘ –
δέξει με κομᾶζοντα, δέξει, λίσσομαι σε, λίσσομαι Heph. p. 15.
4. – ˘ ˘ – ˘ ˘ – | – ˘ ˘ – ˘ ˘ –
ὁ μὲν θείων μάχεσθαι, | πάρεστι γάρ, μαχέσθω Heph. p. 18.
5. ˘ – ˘ ˘ ˘ – ˘ ˘ | ˘ – ˘ ˘ ˘ –
Ἥρην ποτὲ φασὶν Δία | τὸν τεργικέραννον Heph. p. 37.
6. ˘ – ˘ ˘ ˘ – – | ˘ – ˘ ˘ ˘ – –
τίς τῇν ὑδρέην ὑμῶν | εἰληφεν; ἐγὼ πίνων Heph. p. 36.

entlehnt (vielleicht auch der bakcheische Vers).

§ 11.

Die accentuierende Metrik der alten Germanen.

Als Hauptrepräsentanten der accentuierenden Poesie, die für die sprachliche Rhythmisierung die natürliche Silbenlänge benutzt hat, dagegen die Wortaccents zum Träger des rhythmischen Ictus wählte, sieht man gewöhnlich die Germanen an. Leider sind über die Messung des algermanischen Verses trotz vielfältiger Untersuchung noch nicht alle Zweifel geschwunden, je es haben sich bisher die Ansichten auch über die allgemeinsten Principien nicht einigen wollen. Was daher in dem Folgenden gesagt wird, muss vielleicht später gegen die Ergebnisse weiterer Forschungen zurückgenommen werden; ich folge der Ansicht, die mir gegenwärtig die richtige zu sein scheint; sie prüfend und polemisch gegen andere Ansichten abzuwägen, dazu ist hier der Ort nicht.

Man bezeichnet die ältere Poesie der germanischen Stämme, nämlich der Normänner oder Skandinavier, der Angelsachsen, der deutschen Niedersachsen und der Hochdeutschen gewöhnlich als alliterirende Poesie. Zwei oder auch drei von den Wörtern zweier benachbarten Kola beginnen mit einem gemeinsamen Consonanten oder einem Vocale, und zwar sind dies solche Wörter, auf denen der Hauptnachdruck, die stärksten logischen Satzaccente ruhen. Diese Alliteration bedingt aber ebenso wenig den Rhythmus wie der Reim; denn wie der Reim zwei Reihen oder Perioden durch gemeinsamen Auslaut vereinigt, so vereinigt hier verschiedene Wörter im Inlaut des Kolons oder des Verses ein gemeinsamer Anlaut. Alliteration ist gleich dem Reime auch in einer unrhythmischen Sprache möglich, d. h. in einer solchen, welche auf keine Gleichmässigkeit der sich durch die Sprache ergebenden Zeitabschnitte bedacht ist. Manche Stellen altgermanischer Poesie (im Heliand) machen auch in der That den Eindruck, als ob hier kein Rhythmus vorhanden sei; aber im Allgemeinen steht das Vorhandensein des Rhythmus als Thatsache fest. Zum Rhythmus gehören nun nothwendig Versfüsse und Kola, bei melischem Vortrage ausserdem noch Perioden (Verse) und Systeme (Strophen). Die Reihen sind durch die handschriftliche Ueberlieferung bestimmt, zum Theil auch die Strophen. Die letzteren sind am klarsten für die epischen und Spruchdichtungen der alten skandinavischen Poesie und setzen mit Nothwendigkeit voraus, dass hier der Vortrag ein melischer war. Es stehen diese epischen Einzellieder der Edda in der Stellung, die sie im rhythmischen Entwicklungsgange der Poesie einnehmen, trotz der Verschiedenheit der Jahrhunderte, den vorhomerischen *κλέα ἀνδρῶν* parallel. Der altsächsische Heliand und andere grössere altgermanische Epen haben die Beziehung auf den melischen Vortrag und damit die strophische Gliederung aufgegeben. In der Perioden- oder Versbildung nimmt die Poesie der Edda folgenden Standpunkt ein: Entweder werden je zwei aufeinander folgende Kola zu einer dikolischen Periode vereint, und dann ist das äussere Zeichen der periodischen Einheit die den beiden Kola gemeinsame Alliteration. Oder es treten zwei Reihen mit gemeinsamer Alliteration zu einer Periode oder einem Verse zusammen, während das dritte Kolon ihre eigne Alliteration hat und eine eigne monokolische Periode bildet, etwa den Bildungen des Archilochus vergleichbar, in denen auf ein daktylisches

. h. die stärkere Interpunktion fällt zwischen zwei gleich allitierende Reihen, die schwächere Interpunktion zwischen zwei ungleich allitierende Reihen, was man, wie es das doppelte Schema ergibt, entweder so auffassen kann: die zweite Reihe der Periode alliteriert mit der ersten Reihe der folgenden langzeiligen Periode - oder: der Hauptgedankenabschnitt fällt nicht an das Ende, sondern in die Mitte der Langzeile. Die erstere Auffassung möchte ich vorziehen, denn bei der zweiten Auffassung würde sich die merkbare Erscheinung ergeben, dass im Heliand der Anfang von jedem neuen Abschnittes (mögen wir den nun Capitäl, oder sch, oder Gesang nennen) stets in die Mitte einer Langzeile fiel.

Aber die elementare Bedingung des Rhythmus ist das Vorhandensein von Versfüßen. Auch die Kola der Edda, des Beowulf, im Heliand müssen Versfüße enthalten, d. h. die von der rhythmischen Reihe eingenommene Zeit muss in gleiche kleinere Zeitabschnitte zerfallen, deren Ausdruck das Rhythmusnomen der

Silben ist. Es ist vorauszusetzen, dass diese Takte gleiche Zeitdauer haben. Wer da meint, dass man bei einer so einfachen Poesie, wie der altgermanischen, keine Taktgleichheit des Rhythmus voraussetzen dürfe, der macht sich vom Takte sonderbare Vorstellungen; denn Taktgleichheit ist gerade die einfachste und nächstliegende Form, die überhaupt existirt; Ungleichheit der auf einander folgenden Takte gehört (in der griechischen wie in der modernen Rhythmik) einer sehr entwickelten Kunststufe der Rhythmopöie an. Die Bauern beim Dreschen wahren mit ihren Flegeln die genaueste Taktgleichheit, ein praktischer Beweis, dass das Gefühl für Taktgleichheit als die einfachste Form des Rhythmus ein Jedermann angeborenes ist; bei jeder Abweichung von dem einmal angefangenen Takte würden sie sich auf die Köpfe schlagen. Und die alten ehrwürdigen Sänger der Edda und ihre Genossen unter den übrigen deutschen Stämmen wären dieses rhythmischen Gefühles baar gewesen?

Die Dichter der Avesta- und Vedalieder stellen die Gliederung der Takte durch gleiche Silbenzahl der auf einander folgenden rhythmischen Kola dar, die eine Silbe ist die Hebung, die andere die Senkung. Vergebens wird man ein solches silbenzählendes Princip des Rhythmus in den Reihen der altgermanischen Verse zu finden sich bemühen, denn die einzelne Reihe der Langzeile zeigt bald 4, bald 5, bald 6, bald 7, bald 8 Silben; ausnahmsweise kommt sogar eine 3-silbige Reihe vor. In keiner Weise will sich aber auch der Vers einer quantitirenden Silbenmessung wie bei Griechen, Römern und den nachvedischen Indern fügen. Und doch müssen die Reihen desselben Metrums stets eine gleiche Anzahl von Füßen enthalten. Wenn man nun für das Kolon 4 rhythmische Icten oder Hebungen, wie sie die germanische Philologie nennt, d. h. also 4 Takte, und für die Doppelreihe oder die Langzeile 8 Hebungen oder 8 Takte angenommen hat, so wird dies dadurch schon im voraus sehr wahrscheinlich, weil auch bei den übrigen alten indogermanischen Völkern die aus 2 Tetrapodien bestehende Periode eine der vulgärsten metrischen Formen ist. Der Takt hat 2 Taktabschnitte, einen schweren und einen leichten; jener ist durch eine Ictusilbe, dieser durch eine ictuslose Silbe dargestellt. Es kann aber auch vorkommen, dass der Takt nur durch eine einzige Silbe, einen einzigen Ton ausgedrückt wird. Diese Silbe vereinigt dann zugleich den Umfang des schweren und leichten Takttheiles in

rit; die Merkmale einer solchen müßte anzugeben, man verlassen blieben.

in die altgermanische Dichtung unter allen Poesien der Welt
o wenigsten Aufwand von Worten am gewaltigsten und
schlichten zu reden weist, das Untergeordnete übergeht
kon andeutet und nur die bedeutungsvollen und grossen
te oft in harten Gegensätzen ohne die breite Behaglich-
ar eingehenden Schilderung an einander reiht, so hat auch
ythmus dieser Poesie nichts Schmiegendes und Beweg-
er hält einen schwerfälligen, chernen Schritt ein.

r Anfang des angelsächsischen Beowulf lautet:

Beoðu we ðær Deað | in gædligum

.....

hæð ða ðeðelingas | ðæs frimodas

oð Beofu Beofas | wealdum frætan

wealdum wealdum | wealdum ðeðe

iterationsalliter sind durch Fettschrift hervorgehoben (gær
ar, ðeðelingas und ðeðen alliterieren), die Wurzelsilben

(selbstverständlich trägt eine jede von ihnen den rhythmischen Ictus) durch das Accentzeichen. Auch die Muth verkündende Anfangsinterjection hat den Accent. So hat die Halbzeile ellen fremedon zwei Accente, monægum mægdhum nicht minder, oft Scyld Scëfing ebenso. Der Langvers

mónægum mægdhum | méodosetla ófteah

hat demnach vier Accente, die vorletzte Langzeile ebenso. So werden wohl auch die übrigen Langverse je vier Accente haben. Demzufolge ist anzunehmen, dass jeder Halbvers aus zwei Dipodien, deren jede zwei Accente hat, besteht. Es entspräche somit die altgermanische Langzeile dem Çlokaverse des Altiranischen und Altindischen. Auch im Altgermanischen erscheinen je zwei Langverse zu einer distichischen Strophe zusammengeschlossen.

Wenn auch nicht die Verse des Beowulfs, der schon der Recitationsperiode angehören mag, so wurden doch ursprünglich die alliterirenden Verse der Germanen nicht als *gesagte*, sondern als *gesungene Poesie* vorgetragen. Als Bestandtheile gesungener Verse mussten die Silben des alliterirenden Gedichtes ein bestimmtes rhythmisches Mass haben. Die einfachsten rhythmischen Masse sind die der 1-zeitigen und 2-zeitigen Silben. Dies 1-zeitige oder 2-zeitige Mass musste auch den Silben der gesungenen Alliterationsverse zukommen. Der alliterirende Vers macht das 1-zeitige und 2-zeitige Mass der Silbe nicht abhängig davon, ob dieselbe nach ihrer sprachlichen Beschaffenheit eine Länge oder eine Kürze ist. Soll also der alliterirende Vers gesungen werden, so kann in der Melodie auch die kurze Sprachsilbe zu einem 2-zeitigen Tone des Gesanges und umgekehrt die sprachliche Länge zu einem 1-zeitigen Tone werden. Ob bei unseren germanischen Vorfahren auch schon der Gegensatz des geraden und des ungeraden Rhythmengeschlechtes in den gesungenen Versen vorhanden war? Es wird wohl nicht anders gewesen sein, als in den gesungenen Versen der Jetztzeit, welche die geraden Versfüsse vor den ungeraden durchaus begünstigen. Auch in den gesungenen Versen der alliterirenden Angelsachsen werden die geraden Rhythmen die vulgären gewesen sein. Wurden sie gesungen, dann scheinen die Dipodien eines jeden alliterirenden Halbverses je zwei gerade Versfüsse enthalten zu haben. Der einzelne Versfuss hat die Form des melischen Spondeus, Daktylus oder Proceleusmatikus.

Aeschylus, die den altgermanischen am nächsten kommen, wie auch ihr vielsagender Inhalt sich am meisten mit der altgermanischen Poesie berührt.

In dem gesungenen Verse der alliterirenden Poesie kann also der ganze Versfuss ausgedrückt werden

- 1) durch eine Kürze, z. B. vë;
- 2) durch eine Länge, z. B. meod (die angelsächsischen Diphthonge ea, eo, ia sind immer einsilbig zu lesen);
- 3) durch eine Doppelkürze, z. B. -Dena, -dagum, freme;
- 4) durch einen Trochäus, z. B. sceadhe-.

Sollen wir ein allgemeines Schema für den altgermanischen Langvers aufstellen, so kann dies nur folgendes sein:

ó (ó) ó (ó) ó (ó) ó (ó) | ó (ó) ó (ó) ó (ó) ó (ó) |

d. h. die eingeklammerten Senkungen können an beliebiger Stelle fehlen. Die anakrusische Form ist hierbei übergangen, ebenso die seltene Versform mit doppelter Senkung.

Wer dem Gange der hier gegebenen Erörterung über die Principien der Metrik bei den verschiedenen indogermanischen Völkern gefolgt ist, der wird von selber darauf gekommen sein, dass dieser Vers unserer Altvorderen kein Kind des europäischen Nordens und Westens, sondern in Asien in der alten Heimat des indogermanischen Urstammes geboren ist. Dort hat er seine erste Jugendzeit verlebt und hatte damals dieselbe Gestalt wie der epische Vers der alten Iranier

Iranisch ó ó, ó ó, ó ó, ó ó | ó ó, ó ó, ó ó, ó ó |

Germanisch ó (ó), ó (ó), ó (ó), ó (ó) | ó (ó), ó (ó), ó (ó), ó (ó) |

Nicht blos die Mythen vom drachentödtenden Sigurd und von dem iranischen Heros, der den Drachen (azis dahāka) schlägt, sind dem Ursprunge nach identisch und gehörten einst zum gemeinsamen Sagenschatze des indogermanischen Stammes, als er noch ungetrennt in Asien lebte: auch das Metrum, in denen die später weit getrennten Germanen und Iranier den Drachentödtter besingen, ist seinem Ursprunge nach dasselbe und ist in der Urheimat des indogermanischen Volkes entstanden. Bei den Iraniern hat der Vers seine frühere Form bewahrt, im härteren Norden hat er seine jugendliche Beweglichkeit verloren; denn er reiht nicht mehr Hebung und Senkung im leichten continuirlichen Flusse an einander, sondern bald hier bald dort gibt er

ht, meist in unmittelbarer Folge, aber auch hie und da, wenn
: durch Wörter von untergeordneter Bedeutung von einander
trent sind, mit demselben Anhalte versehen. Eine bloss zu-
flüge Alliteration wird dies Niemand nennen können, dafür kommt
: bei Plautus viel zu häufig vor, wenn auch die übrigen Reste
r älteren Poesie bei der grossen Lückenhaftigkeit des Ueber-
fertn hier weniger in die Wagchale fallen. Einmal aber durch
aufus darauf aufmerksam gemacht, lernt man auch bei anderen
einischen Dichtern darauf achten und findet dann auch noch
i Späteren nicht späthche Alliterationsbeispiele, die man für
absichtlich zu halten berechtigt ist^{*)}. Man kann sich des Gedan-
ns nicht entschlagen, dass in einer fröhern, der Plautinischen
ä vorausgehenden Periode die Alliteration noch wirksamer in
r lateinischen Poesie gewesen sein muss; schwindet sie doch
: weiteren Fortschritte der Jahrhunderte, je mehr die Form der
seine eine völlig gleichische wird, bei den meisten Dichtern immer

^{*)} Vgl. die in K. Büchner's Grundriss zu Vorlesungen üb. d. lat. Gram-
matik (Berlin 1886) S. 103 angeführten Schriften.

mehr und mehr. Da ist es nun von höchstem Interesse zu sehen, dass die Latiner nicht der einzige italische Stamm sind, der in seiner Poesie die Alliteration angewandt hat. Durch einen glücklichen Zufall sind uns von einem anderen italischen Volke, das dem latinischen der Sprache nach etwa in derselben Weise verwandt war wie Niederdeutsche mit Skandinaviern, einige poetische Reste erhalten. Dies sind die Umbrer. Die umfangreichen umbrischen Inschriften auf den iguvinischen Tafeln bieten z. B. folgendes stark alliterirendes Gebet dar*):

Sérfé Mártié
 Préstóta Çérfiá | Çérfér Mártiér
 Túrsá Çérfiá | Çérfér Mártiér
 tótam Társinátém | trífom Társinátém
 Túscom Náhárcom | Jábúscóm nómié
 tótar Társinátér | trífor Társinátér
 Túscer Náhárcér | Jábúscer nómnér
 nérf çíhítú | án-çíhítú
 jóvie hóstátú | án-hóstátú
 túrsitú trémitú | hóndú hóltú
 níncitú népitú | sónitú sávitú
 préplóhátú | prévíçlátú.

Weniger auffallend treten die Alliterationen in den anderen Gebeten hervor, sind aber auch hier nicht in Abrede zu stellen, z. B. in folgendem:

Dí Grábóvié | sálvóm séritú
 ócrér Fisiér | tótar Íjovínár
 nóme nérf ármó | víro péquo cústruó
 fríf sálva séritú
 fútu fóns pácer | pásé túá
 ócré Físi | tóte Íjoviné
 érer nómné | érár nómné.

Wir nennen dies Verse, und wohl Jeder wird uns zustimmen, dass in diesen Fluch- und Segens-carmina ein Rhythmus vorhanden ist. Man denkt zunächst an den Rhythmus des saturnischen Verses, aber fast keiner dieser umbrischen Sätze will sich dem Masse des Saturnius unterordnen. Dagegen fügt sich Alles dem Masse der altgermanischen Langzeile (resp. Kurzzeile), wenn auch in der Vertheilung der Alliteration eine andere Norm an-

*) Ich setze über die rhythmischen Hebungen Accente. Selbstverständlich fasse ich die Verse zunächst als gesungene Verse, in denen einem jedes Kolon eine vierfache Hebung zukommt. Der gesagte Saturnier wird Kola von nicht mehr als drei rhythmischen Accenten haben. Ihn hat O. Keller im Auge.

ar, té pécier
 e Gili aia | vólens préptiá
 nó | Eanilláque atáat.
 i degé
 ríam | Eandáque nóam
 Eia | eíeamági áat,
 áatá | vira áatáque,
 áa | eíatááatáque,
 áa | íatááatáque
 áa, áatááa | áatááatáque,
 áa áatááa, | áatá áa
 áatááa
 áatááa | áatá áa,
 áatááa | áatá áa,

Vater Mars ich habe,
 ich bitte dich du weilst | willig und
 gütig sein,
 mir, meinem Haare, | allen den Mei-
 nen
 Um diewillen laß ich
 um Ländr und um Felder, | um Sie-
 gende Haar
 dreifaches Opfer | den Umzug hal-
 ten,
 auf dass du Bechtelam, | offen und
 geheimis,
 dass du Verweilung, | dass du Ver-
 weilung,
 Unheil und Weiber, | Schaden und
 Ehem
 abwendest, abwendest, | fern von uns
 haltest;
 dass du den Felden Frucht, | Wein-
 stock und Weiden
 wachsen und kräftig | aus gedüßem
 laßest,

pástóres pécuáque sálvá sérvassía	dass Hirten und Heerden wohl du bewahrest,
duísque duónam sálútem váletúdi- némqué	dass Glück du gewährest und kräf- tiges Wohlsein
míhí, dómó, fámiliaéque nóstraé:	mir, meinem Hause, allen den Mei- nen.
harúmce rérum érgó	Um deswillen ruf ich,
fúndí, térraé ágríque méi	da Felder und Länder und liegende Häbe
lústrándi lústríque fáciéndi érgó,	zu sühnen ein Sühnungs- Opfer ich bringe,
síc úti díxí,	also wie mein Spruch war:
<Márs páter> mácté híscé lácténti- bús	lass Vater Mars dir gefallen die feiste
suóvitaúrilíbús ínmolándis éstó.	dreifache Opfer, das ich jetzt schlachte.

Es scheint Alles in alter Weise überliefert zu sein bis auf den Schluss, der in den Handschriften mehrfach wiederholt ist: sic uti dixi macte hisce suovitautilibus lactentibus inmolandis esto, Mars pater eiusdem rei ergo macte hisce suovitautilibus lactentibus esto. Derartige Wiederholung ist in einem römischen Carmen ganz angemessen und mag auch hier stattgefunden haben, aber sicherlich ist die Wiederholung mit sorgfältiger Wahrung derselben Worte geschehen, nicht wie in der Ueberlieferung unseres Carmens das zweite Mal mit Auslassung von inmolandis und mit sonstiger Abweichung der Worte. Das in den Handschriften an erster Stelle nicht erhaltene Mars pater wird eben so wenig am Ende wie am Anfange gefehlt haben. Doch kommt es auf die letzten Verse nicht an, schon das Vorausgehende genügt, um einen Einblick in diese altrömische Form der Poesie zu gewinnen.

Zunächst die Alliteration: viduertatem vastitudinemque, fruges frumenta, vineta virgultaque, pastores pecuaque, salva servassis, duisque duonam, lustrandi lustrique, visos in-visosque u. a. Sie würde noch kein Beweis sein, dass der Rhythmus dieses alten Liedes derselbe wie in der alliterirenden Poesie der Germanen sei. Aber es ist eine nun einmal nicht in Abrede zu stellende Thatsache, dass sich dies alles ohne Weiteres dem altgermanischen Rhythmus fügt, so wie man in der oben S. 61 ff. angegebenen Weise an der lediglich accentuirenden Versmessung festhält, während alle anderen Versuche, die Verse auf eine metrische Form zurückzuführen, auch bei grosser Freiheit, die man sich in der Gestaltung des Textes erlauben mag, misslingen

Formel die historische Voraussetzung des Saturnius sein. Eine nahe Beziehung zwischen beiden Versen liegt auf der Hand, sie sind im Rhythmus so ähnlich wie möglich und man braucht nur Kola zu nehmen wie *famillaeque nostrae — vices lustraeque — vastitudinesque — evadere siris — salva servasse —* imolanda esto, so sind dies geraden Saturnierschlüsse, weil hier die Accentstille zugleich eine Länge ist. Weniger treten solche Uebereinstimmungen im ersten Kolen der beiderseitigen Verse hervor: *prohibenda defectus — duisque deorum saltem — lustrandi lustrique*; an einer Anakroste namentlich fehlt es in den meisten Fällen.

Statt unser Catonisches Carmen für corrupte Saturnier zu halten, müssen wir in ihm und in den untrübschen Formeln die primäre accentuierende Versform erkennen, aus welcher der prosodierende Saturnius eine weitere Entwicklung ist. Welcher Art diese Entwicklung ist, wird leicht zu sagen sein, wenn die rhythmische Bedeutung des Saturnius richtig aufgefaßt ist. Wir müssen hierbei die vom Saturnius handelnden Berichte der Alten

zu Grunde legen — sie sind enthalten in den auf Cäsus Bassus und in letzter Instanz auf Varro zurückgehenden Darstellungen der Metrik, und was wir dort über jenen altlateinischen Vers erfahren, dürfen wir schliesslich auf Varro als die letzte Quelle zurückführen. Ausser einer vereinzelt Angabe, wonach der Saturnius ein überschüssiger trimeter iambicus sei (Diomed. p. 512 ed. Keil), wird dort der Vers in der Weise aufgefasst, dass er ein zweitheiliges, aus einem katalektischen dimeter iambicus und einem trochäischen ithyphallicus bestehendes Metrum sei — natürlich ein dimeter iambicus und ein ithyphallicus nicht nach griechischer Weise im Inlaute mit lauter kurzsilbigen leichten Takttheilen gebildet, sondern mit willkürlicher Zulassung der Länge und der Doppelkürze für jeden leichten Takttheil, so dass also das Schema folgendes ist:

$\sim \quad \sim \quad \sim \quad | \quad \sim \quad \sim$
 $\cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup$

Diesem Schema folgen die von den Metrikern als Musterbeispiele aufgeführten Saturnier, welche aus den capitolinischen Siegesinschriften und aus Nüvius entlehnt sind:

summas opes qui regum | regias refregit.
 dvello magno dirimendo | regibus subigendis.
 fundit fugat prosternit | maximas legiones
 magnum numerum triumphat | hostibus devictis.
 cum victor Lemno classem | Doricam appulisset.
 ferunt pulcras creterras | aureas lepistas.
 novem Iovis concordem | filiae sorores.
 malum dabunt Metelli | Naevio poetae.

Ueber die rhythmischen Verhältnisse geben die Berichterstatter keinen weiteren Aufschluss. Die Neueren scheinen in Beziehung auf den Rhythmus darin übereinzukommen, dass sie einem jeden Kolon des Saturnius 3 Ictussilben zutheilen, wie dies vorläufig auch in dem eben hingestellten metrischen Schema geschehen ist. Der ganze Vers würde hiernach also 6 Takte enthalten. Aber wir wissen jetzt aus der rhythmischen Tradition der Alten, dass der katalektische dimeter iambicus nicht 3, sondern 4 Ictussilben enthält, dass in ihm nicht der schliessende schwere Takttheil, sondern vielmehr der letzte inlautende leichte Takttheil unterdrückt, dass die letzte Silbe nicht ein leichter, sondern ein schwerer Takttheil und dass die vorletzte Silbe eine gedehnte ist:

$\cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup$

auch der katalaktische dimeter
Ictus nicht gehabt haben:
si regim;

der Schluss im 2. Colon des

§ 24.

kommt am nächsten mit der-
staktyischen tetrameter iambi-
Säpäröfäur lautet und welche
Metrikern mit dem Saturnus
Bassus [Aul.] p. 246 (ed. Koll.)

x u x u x u

ich der Saturnus nur dadurch,
ersten Colon unterdrückt ist:

u x u x u

ch anstehendes metrum diesen
von denen eine jede (anser
vollen auch durch eine Doppel-
gestellt wird. Die Quantität
gültig (Krus, Länge, Doppel-
kürze); vor der letzten Ictussilbe eines jeden Colon und vor der
ersten Ictussilbe des zweiten Colon ist die Senkung unterdrückt.

Dies ist wenigstens diejenige Form des Saturnus, die wir
den von den alten Metrikern überlieferten Masterversen zufolge
als die Primär- oder Vulgarform ansetzen haben. Zu ihr ge-
sellen sich aber noch andere Formen hinzu, nämlich verkürzte
und verlängerte, wie Cassius Bassus l. l. überliefert: nostri autem
antiqui, ut vere dicam quod apparet, uti sunt eo non observata
lege nec uno genere custodito, ut inter se consentiant verum, sed
praeterquam quod durissimos fecerunt, etiam alios breviores,
alios longiores inveniunt, ut vir invenimus quod Nervium
quos pro exemplo ponemus. Die verkürzte Form des Saturnus
besteht darin, dass auch nach der ersten oder zweiten Hebung
eines jeden Colon die Senkung unterdrückt werden kann, wie in
folgenden Versen des Nævius:

patrum sedes expugnata | diplomata depellit.
consulit et venturum | Clivum Pudentem.
res istius scilicet | praesentit clivum.

Umgekehrt kann die in der Vulgärform unterdrückte Senkung vor der letzten Hebung des Kolon beibehalten werden, und so entsteht eine verlängerte Form. Caesius Bassus führt folgende Verse an, durch welche er vielleicht zugleich das Schema des verlängerten Saturnius klar machen will:

turdís edácibús dolós | cómparás amícós.
 consúltó producit éum | quó sit ímpudéntiór.

Völlig sichere Beispiele solcher Verlängerungen scheinen die uns überkommenen Saturnier nicht darzubieten. Ob die anlautende Anakrusis des Verses fehlen, ob auch das zweite Kolon anakrusisch beginnen durfte, kann hier nicht erörtert werden: es mag sich mit diesen Einzelheiten verhalten wie es wolle, der Auffassung des Saturnius als eines Metrums von 8, nicht von 6 Ictussilben oder Takten geschieht dadurch kein Eintrag.

Bei dieser Auffassung aber liegt der Zusammenhang des prosodirenden Saturnius mit dem nicht prosodirenden altitalischen Metrum, welches wir oben im Carmen des Cato und bei den Umbrern nachgewiesen haben, deutlich zu Tage. Beide sind metradicola, beide enthalten je 8 Ictussilben oder 8 Takte, von denen auf jedes Kolon 4 kommen, in beiden sind die Senkungen prosodisch gleichgültig und können auch — am häufigsten in den beiden letzten Takten eines jeden Kolon — gänzlich unterdrückt werden. Der Unterschied zwischen beiden besteht, abgesehen davon dass der Saturnius die Senkungen seltener unterdrückt und regelmässig sein erstes Kolon mit einer Senkung anhebt, in der Behandlung der Hebungen. Denn im altitalischen Metrum sind ebenso wie die Senkungen auch die Hebungen in Beziehung auf Prosodie völlig unbestimmt und schliessen sich nur darin an die in der Sprache vorkommenden Eigenthümlichkeiten an, dass eine sprachliche Accentsilbe nicht anders denn als rhythmische Ictussilbe fungiren darf. Im Saturnischen Metrum dagegen hat die Hebung eine prosodische Bestimmtheit gewonnen, indem sie wenigstens im Inlaute eines jeden Kolon durch eine Länge (oder Doppelkürze) dargestellt wird; ein Zusammenfall des rhythmischen Ictus mit dem Wortaccente findet hierbei bloß am Ende eines jeden Kolon statt; für den Anfang des Kolon gehen rhythmischer Ictus und Wortaccent gewöhnlich auseinander. Von beiden Metren ist das nichtquantitirende, welches sich nicht nur bei den Umbrern wiederfindet, sondern auch mit der alliterirenden Langzeile der alten Germanen genau übereinkommt, das ältere; der Saturnius

Dasselbe ist auch in der späteren Poesie Latine geschehen, freilich nicht in Folge eigener nationaler Entwicklung, sondern durch unmittelbare Herübernahme der griechischen Versformen auf römischen Boden, und selbst diese gräcisirende Metrik der Römer kann sich längere Zeit hindurch in den Iamben und Trochäen von der für die Senkungen des Saturnius bestehenden prosodischen Willkür nicht völlig freimachen. Denn die Abweichungen von ihren griechischen Mustern, welche sich die älteren römischen Dichter in Beziehung auf die heichten Takttheile der Iamben und Trochäen gestatten, sind weiter nichts, als ein Fortwirken der altnationalen Weise des Versificirens, ebenso wie auch die Vorliebe dieser Periode für Alliteration und für Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus als ein noch nicht erloschener Rest der primitiven Metrik der Italiker anzusehen ist.

So lassen sich denn drei Stufen der lateinischen Metrik unterscheiden:

- 1) Die lediglich accentuierende und zugleich alliterierende

Metrik, welche die Latiner nicht nur mit den übrigen Indogermanen Italiens — nachweislich wenigstens mit den Umbrern —, sondern auch mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

2) Die Periode des wenigstens in Beziehung auf die schweren Takttheile quantitirenden Saturnius.

3) Die griechische Periode, in deren Anfänge die Eigenthümlichkeit der vorangehenden Periode in der soeben angedeuteten Weise noch nachwirkt.

Es ist natürlich, dass die frühere Stufe der Metrik mit dem Auftreten der späteren Stufe noch nicht ganz und gar verschwunden ist, sondern sich für bestimmte Kreise der Dichtung noch eine Zeit lang forterhält. Zur Zeit Cato's ist die griechische Norm der Metrik bereits in alle höheren Schichten der Poesie eingedrungen, aber es wird daneben auch der Saturnische Vers noch vielfach gebraucht, und bei einem ländlichen Weihfeste lehrt Cato sogar ein Carmen beten, welches seiner metrischen Beschaffenheit nach der dem Saturnius vorausgehenden Periode angehört.

Ich habe diese Gedanken nicht unterdrücken wollen, auch in der Voraussetzung, dass sie vielleicht hier oder dort zu berichtigen sind. Denn die vorliegenden Thatssachen verlangen nun einmal, dass sie berücksichtigt und erklärt werden, und ich bin darauf geführt, für das Verständniss dieser Thatssachen den ganzen grossen Zusammenhang in der Entwicklungsgeschichte der poetischen Formen bei den indogermanischen Völkern nicht zurückzuweisen.

Soweit etwa die im Jahre 1868 erschienene zweite Auflage der Metrik. Ich dachte damals nicht daran, dass ich auf die in meiner Tübinger Doctordissertation „Ueber die metrische Form der ältesten römischen Poesie“ 1852 ausgesprochene Ansicht, der Saturnische Vers der alten Römer sei kein quantitirender, sondern ein lediglich accentuirender, jemals zurückkommen werde. In den Jahren 1883 und 1886 hat auch Professor Otto Keller in Prag in zwei Abhandlungen über den Saturnischen Vers gegen die bisherige Auffassung des Saturnius als eines quantitirenden Verses einen mit Umsicht und Methode geführten Kampf unternommen, der gegenwärtig als ein siegreicher bezeichnet werden kann. In seiner zweiten Abhandlung sagt O. Keller S. 1: „Meine Schrift über den Saturnischen Vers hat hinsichtlich des allgemeinen Princip, welches in ihr verfochten und zum ersten Male

Princip spräche. Es ist in der That schwer, sich einen nicht-quantifizierenden Vers vorzustellen, der auf diese Weise nicht als rein quantifizierend erklärt werden könnte.¹⁴

O. Keller führt fort: „Trotzdem wagt noch L. Müller in seinem Buche: Der Saturnische Vers und seine Denkmäler, Leipzig 1885, nach dem Erscheinen sowohl meiner als Thurneysens Schrift, die alten Messungen Runes *signè* Purpureus (S. 68), *ne quadratis honore* (S. 154) und unzähligen Gleichartige wiederum einem gläubigen Publikum zu empfehlen. Es hat unseres Erachtens bloß historischen Werth, als hoffentlich letzter, sich selbst verurtheilender Auswuchs der quantifizierenden Theorie. Wer durchaus in den alten ungläublichen Auffassungen beharren will, möge sich es immerhin als Evangelium wählen.“

Auf S. 6 seiner zweiten Schrift über den Saturnius sagt O. Keller: „Wenn wir die Saturnius-Citate der späten römischen Schriftsteller nur Herstellung des echten Schemas benützen wollen, so können wir mit relativ grösser Sicherheit nur ganz wenige Glätze von eigenthümlicher Qualität hienzu nehmen: erstens, ent-

sprechend dem „Maecenas atavis“ und „Exegi monumentum“, den Anfangsvers von Livius Andronicus Odyseeübersetzung:

„Virum mihi Cãména | insecé vérsútum“

und den Anfangsvers von des Livius Hymnus auf Iuno Regina:

„Sáncta púer Sáturni | filiá reginá.“

Ausserdem werden sich ohne schwere Bedenken beiziehen lassen jene Verse, welche ausdrücklich als Muster Saturnischen Metrums von den Metrikern citirt werden:

„Dábunt málum Mételli | Naévió poétac.
Súmmas ópes qui régúm | régiús refrégít.
Férunt púlcras crétérras | aúreús lépístas.
Nóvem lóvis concórdés | fíliáé sorórés.
Mágnum númerum triúmphát | hóstibus dévíctis.
Dvéllo mágno díriméndo | régibus súbigéndis.“

Zu den beiden letzten von Inschriften copirten Saturniern kommt der gleichfalls von einer Triumphalinschrift copirte handschriftlich überlieferte Vers:

„Fúndit fúgat prostérnit | máximas légiónés.“

Die der griechischen Saturnius-Epoche angehörigen vier guten Inschriften enthalten folgende Verse:

Scipioneninschriften.

C. I. I 30 „Córnelius Láciús : Scípió Barbátús
Gnaívod pátre prógnátus | fórtis vír sápiénsque
Quóius fóрма vírtútei | párisúma fúit
Cónsol cénzor ádilís | quéi fúit ápuđ vós
Taurásia Cisaúna | Sámnió cépit
Súbigit ómne Loucánam | ópsidésque abdoúct.“

C. I. I 33 „Quei ápice insígne díalis | fláminis géstítei
Mórs perfécit túa ut éssent | ómniá bréviú
Hónos fáma vírtúsque | glória átque ingéniúm
Quibus sei in lónga licúset | tibe útier víta
Fácile fácteís superásés | glóriám maiórum
Quá re lúbens té in grémiu | Scípió récipit
Térra Públi prógnátum | Públio Córneli.“

C. I. I 34 „Mágná sápiéntiá | múltásque vírtútes
Aétate quóm párra | pósidet hóc sáxúm
Quósei víta defécit | nón hónos hónóre
Is hic sítus quei núnquám | víctus est vírtútéi
Ánnos gnátus vigínti | is lóceis mándátus
Né quairátis hónore | quéi mínus sit mándátus.“

Formen ein Denkmal von höchster Bedeutung.

Die alte Alliteration der Germanen vereinte zwei Kola durch gemeinsamen Anlaut der unbedrücklichsten Accentstücken zu einer periodischen Einheit. Dasselbe bewirkt bei Otfried der gemeinsame klingende Anlaut der beiden zur periodischen Langzeile gebundenen Reihen, nach dem Schema:

— — — —	a ₁	— — — —	a ₂
— — — —	b ₁	— — — —	b ₂
— — — —	c ₁	— — — —	c ₂

Wo möglich findet am Ende der Periode mit der Wiederholung des Reimes im zweiten Kola ein Satzende statt; der erste Reim am Ende des ersten Kola liegt es, mit einem logischen Abschnitt des Satzes zusammenzufallen. Strophisches Princip lässt sich darin erkennen, dass gleich dem indischen Çloka zwei Perioden gewöhnlich durch Gedankeneinheit sich näher zu einem logischen Ganzen vereinen. Was nun die Takte, die Hebungen und Senkungen anbetrifft, so ist auch hier die rhythmische Form der

alliterirenden Stufe beibehalten. Silbenlänge und Silbenkürze ist für die Ictussilbe gleichgültig*), der Ictus schliesst sich vielmehr an den Wortaccent an, dergestalt dass jeder Hochton des Wortes nothwendig als Ictussilbe auftritt. Jedes Kolon enthält noch immer 4 Ictus oder 4 Takte, die ganze Langzeile mithin 8 Takte. In allem diesem schliesst sich der Otfridsche Vers genau an den alliterirenden an. Nur in einem Punkte findet ein merklicher Unterschied statt: die Häufigkeit, mit welcher im alliterirenden Verse die Continuität der schweren und leichten Takttheile unterbrochen wird, wir können sagen die Häufigkeit der asynartetischen Bildung ist keine beliebte Form mehr. Es kommt diese Art der Metren freilich noch häufig genug vor, aber der Dichter hat sichtlich das Bestreben, dem Verse durch seltenere Anwendung inlautender Katalexen (Dikatalexen u. s. w.) einen leichteren Fluss zu geben. Die Schwere des altgermanischen Rhythmus und seine Vorliebe für harte Gegensätze der starken Takttheile hat nachgelassen, wie auch die alte gewaltige, unbändige Grösse des poetischen Inhalts mit dem ganzen Sinne des Volkes sich zu grösserem Frieden gemildert hat. Die Germanen sind aus der Periode der welterschütternden Bewegungen zu einem ruhigeren Leben zurückgekehrt. So steht denn nun der Otfridsche Vers in der Continuität der Takttheile dem altindogermanischen Langverse, wie er sich in den frühesten gemeinsamen Wohnsitzen in Asien gebildet, wieder näher, er ist vielfach wieder ein silbenzählender geworden wie im Veda und Avesta (acht- und siebensilbige Kola), denn den Senkungen zwischen den Hebungen beginnt man ihr altes Recht wieder einzuräumen. Wir können sagen, dass die ganze geschichtliche Entwicklung in den weiteren Perioden der germanischen Poesie auf die bei Otfrid angebahnte Continuität der Hebungen und Senkungen hinausgeht. Mit der grösseren Häufigkeit der Senkungen hängt bei Otfrid die Häufigkeit der Anakrusis zusammen; es hatte sich aber noch nicht, wie in der späteren deutschen Dichtung, eine mit der Hebung und eine mit der Anakrusis beginnende Form als ein verschiedenes Metrum gesondert, denn ohne Unterschied wechseln noch thetische und anakrusische Formen mit einander ab. Sehr selten waren in der

*) Dass bei den reimenden mittelalterlichen Deutschen die offene Kürze oft unfähig geworden ist, einen in- und auslautenden ganz Verschluss auszudrücken, können wir hier unberücksichtigt lassen.

silbenzählend (8 oder 7 Silben in der Reihe). Ist insofern die Form des höfischen Epos als ein Fortschritt zu betrachten, so hält es doch darin treuer als das Nibelungenlied an Otfrids Weise fest, dass es je zwei unmittelbar auf einander folgende Reihen mit einem gemeinsamen Reime versieht. Darin aber zeigt diese Art der Epen wieder ihre spätere Natur, dass die Vereinigung von je 2 Reihen zu einer Periode oder Langzeile und nicht minder auch die strophische Composition aufgegeben ist, zwei Eigenthümlichkeiten, deren jede dem ursprünglichen melischen Vortrage der Poesie entstammt. Es fehlt hier nämlich die Vereinigung der zwei reimenden Kola durch Einheit des Sinnes und Satzes, das wesentliche Moment der Verseinheit in aller alten Poesie mit Ausnahme der griechischen, in der die Vermeidung des Hiatus und der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* das Zeichen der periodischen Continuität ist. Aus diesem Grunde wird im höfischen Epos jede Reihe als selbständige Zeile geschrieben, — wir können sagen, die frühere Periode oder Langzeile ist in Reihen (Kurzzeilen) aufgelöst. Das bleibt nun fortan die Weise der deutschen Poesie, sie hat blos Takte, Reihen und etwa auch Strophen, aber keine Perioden im alten Sinne mehr.

Ist das mittelhochdeutsche Ritterepos gleich dem Epos der Griechen nur auf eine metrische Form beschränkt, so versucht sich die Lyrik des deutschen Mittelalters oder der Minnesang gleich der griechischen Lyrik in immer wechselnder Strophenbildung, mit Reihen von bald längerer, bald kürzerer Ausdehnung und vielverschränktem Reim, aber immer mit genauer strophischer Responsion. Die Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenon ist dieselbe wie im höfischen Epos, Gleichgültigkeit gegen die sprachliche Länge und Kürze, continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen, Uebereinstimmung zwischen rhythmischem Ictus und Wortaccent, welche zum nothwendigen Gesetze gegen den Schluss der Reihe wird, während sich der Anfang leichter eine Abweichung verstattet und auch eine unaccentuirte Silbe zur Hebung machen kann. Einmischung zweisilbiger Senkungen unter die einsilbigen, eine ganz normale Freiheit für das Metrum des Nibelungenverses, ist so gut wie aufgegeben. Um so interessanter sind einige Gedichte, in welchen eine stete Verbindung der inlautenden Hebung mit zwei darauf folgenden Senkungen (etwa den antiken Daktylen zu vergleichen) gewahrt ist.

heil, gleichviel wie etwa ein später herrschkommender Compunctus Rhythmus behandelt, der $\bar{\text{A}}\bar{\text{P}}\bar{\text{P}}$ nach einander im Zeitumfange gleich stehen. Ungerade oder dreizeitige Takte im Sinne der Alten sind nicht unsere sogenannten Trochäen und Iamben, sondern vielmehr unsere sogenannten Daktylen und Anapäste der, um uns eines richtigeren Namens zu bedienen, unsere aus dreizeitigen Takten (mit doppelter Senkung) bestehenden Metra; aus jede der drei Silben in diesen Metren wird von uns ungefähr gleich lang gesprochen, nicht aber so, dass wir der Hebung den gleichen Zeitumfang wie zusammen den beiden Senkungen geben. Sind in der (bei Heine belichteten) Manier der Taktmischung zweizeitige mit dreizeitigen Versfüßen verbunden, so führen wir kein lecitiren die dreizeitigen auf das Zeitmaß der zweizeitigen zurück, wir machen sie zu geraden Takten (in einer der Triole ich annähernden rhythmischen Form). Eine genaue Parallele mit der griechischen Metrik zu ziehen, hindert die ganz verschiedene Stellung der musischen Künste bei uns und den Alten, denn die Verse unserer Dichter sind zunächst für die Lectüre

oder auch wohl für die Declamation geschrieben, die Musik ist eine völlig selbständige Kunst geworden, und es hängt von dem Ermessen des Componisten ab, in wie weit er die Takteintheilung der poetischen *λέξεις* beibehalten will. Eine andere wesentliche Verschiedenheit ist die, dass die rhythmische Silbendauer in der *λέξεις* unserer Verse von der sprachlichen Prosodie principiell unabhängig ist. Wer die Hebungen unseres deutschen Verses Längen nennt, der hat noch immer nicht zwischen den nicht scharf genug zu sondernden Begriffen des *Accentes* und der Prosodie zu sondern gelernt. Unsere deutsche Sprache hat Längen und Kürzen und hat zugleich accentuirte und accentlose Silben, so gut wie die griechische, aber seit Otfrid und dem Dichter des Heliand und wohl schon viele Jahrhunderte früher bis auf diesen Tag hat unsere Poesie im Gegensatze zur griechischen das quantitirende Element unserer Sprache für den Rhythmus der Poesie unbenutzt gelassen und sich dagegen an das accentuirende Element der Sprache in der Weise angeschlossen, dass jede accentuirte Silbe als Ictussilbe fungirt. Das Gesetz unserer Poesie ist dies, dass die Ictussilbe wo möglich eine accentuirte Silbe sei, doch ist unser rhythmisches Gefühl auch schon befriedigt, wenn dies nur gewöhnlich der Fall ist: gern gestatten wir dann, eben so wie der alte Germane und der Mittelhochdeutsche, dass unter normal betonten Wörtern auch ein unbetontes Formwort oder eine tonlose Silbe den rhythmischen Ictus erhält. Aber was die Silbenquantität betrifft, so ist es für unsere Poesie gleichgültig, ob die den Ictus tragende, d. h. die als schwerer Takttheil stehende Silbe eine Länge oder eine Kürze sei. Die eigenthümliche Veränderung des deutschen Lautsystems, welche den Uebergang des Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen charakterisirt, hat es freilich mit sich gebracht, dass die Ictussilben unseres neuhochdeutschen Verses viel häufiger Längen sind, als die Ictussilben im Alt- und Mittelhochdeutschen. Unter dem Einflusse des grammatischen Wortaccentes (wir müssen diesen in der S. 30 ff. angegebenen Weise vom rhythmischen Ictus auseinander halten) ist nämlich fast jede offene Silbe unserer neuhochdeutschen Sprache eine Länge geworden, die früher als Kürze gesprochen wurde. Wir sprechen „l^ägen, sägen, Väter, viel“ mit Vocallänge statt des alten kurzvocaligen „l^egen, sägen, Väter, vil“ u. s. w., und hauptsächlich durch diese Revolution im Vocalbestande unserer Sprache ist es gekommen, dass, wenn solche

Ictussilbe als Länge
 in welchen sich die
 wie Neben, Stäbe,
 Accentställe eben so
 die lange Ictusilbe.
 Ist es nicht dieselbe
 wirklich richtig, dass
 hier durch Position
 stürbe, denn es sind
 canten, die Aspira-
 rillisch muss unsere
 sehen, trotz mancher
 die Sprache zu sein
 zu besitzen; aber
 prosodischen Unter-
 sondern vielmehr dem
 gerade so berechtigt
 prosodischen Unter-
 für die Poesie un-

irch Voss aufgekum-
 en Streben mancher
 lehnungen des Verses
 ul sich hier nur der
 donis dieses Strebens
 nachem Stellen des
 nserdem Silben wie
 nicht zulassen will.
 rhythmisches Gefühl

im Ganzen einen wohlthunenden Eindruck, aber wir dürfen nicht
 vergessen, dass hier unser Gefühl unter dem Einfluss der grie-
 chischen Metrik steht; der national-grammatischen Metrik ist eine
 solche Beschränkung fremd; zwar Platon, aber keiner unserer
 grossen Dichter hat sich solche Beschränkung aufgelegt. Wer
 die beschwerliche Arbeit einer Uebersetzung der Griechen im
 Originalmetrum übernimmt, thut wohl, daran festzuhalten. Aber
 diese Nachbildung der griechischen Metra in unserer Sprache ist,
 um das hier nicht zu überraschen, nur für sehr wenige Ver-
 anstaltungen möglich, für Iamben, Trochäen, Daktylen und einige
 einfache koloßische Formen; schon für die antiken Anapests

bleibt jede Nachbildung mangelhaft, weil es uns ein für allemal nicht möglich ist, die häufigen Auflösungen in einer für unser rhythmisches Gefühl befriedigenden Weise nachzubilden. Ebenso wenig die Dochmien u. s. w. Will man solche Auflösungen nicht bloß auf dem Papier nachbilden, sondern auch unserem Ohre mit rhythmischem Ictus der Alten vortragen, so wird Jeder, der es anhört, lachen müssen. Auch um deswillen sind getreue Nachbildungen der kunstreicheren Metren der griechischen Lyriker und Dramatiker in unserer deutschen Sprache nicht auszuführen, weil wir nun einmal nicht umhin können, am Ende der rhythmischen Reihe nicht bloß eine Cäsur, sondern auch einen Abschnitt des Sinnes zu verlangen. Deshalb nimmt sich jede metrische Pindar-Uebersetzung so ungemein wunderlich und schwerfällig aus. Je mehr und je länger man sich in die griechische Metrik hineinlebt, um so mehr wird man die Fruchtlosigkeit aller dieser Versuche einsehen. Es ist bedauerlich, dass wir die griechischen Metra in unserer Sprache nicht nachbilden können, aber wir können es nicht.

§ 14.

Accentuirende Versification der späteren Griechen; Byzantiner.

Unser accentuirendes Princip der Metrik, das von Alters her uns Germanen eigen ist, muss wohl seine hohe Berechtigung haben, denn auch die Völker, welche im Alterthume auf dem Standpunkte der quantitirenden Metrik stehen, werden diesem abtrünnig und wenden sich dem germanischen Standpunkte zu. Dies gilt wenigstens von den Völkerschaften Europas, denn die Poesie der asiatischen Völker beginnt zwar im Mittelalter zu reimen, aber sie bleibt eine quantitirende; die Byzantiner aber und Romanen stellen sich schon vorher auf den accentuirenden Standpunkt des Rhythmus, ehe sie zu reimen anfangen.

Es ist dieser Process noch in hohem Grade räthselhaft, um so mehr, da beide Völker selbständig von einander und ebenso auch ohne Einfluss der germanischen Poesie ihre alte quantitirende Poesie aufgegeben haben und dennoch unter sich eine gleichmässige Durchführung des accentuirenden Systems zeigen, welche von dem germanischen ziemlich verschieden ist. Der byzantinische und romanische Vers ist von vorn herein durch continuirlichen Wechsel der starken und schweren Takttheile charakterisirt, zu welchem der ursprünglich asynartetische Vers

rient sich des antiken Masses, welches zuerst in der Zeit Alexanders des Grossen für diese Geltung der Poesie angewandt war, nämlich der Hipponaktischen Choliamben. Babrius handhabt das Metrum genau in der Technik der Alten, aber zugleich ist er stets darauf bedacht, die vorletzte Silbe des Verses mit einer Accentstille zusammenfallen zu lassen. Es ist eine Täuschung, wenn man meint, dass eine solche Rücksicht auf den Wortaccent auch schon von den früheren Choliambendichtern genommen sei; die vorliegenden Fragmente der älteren Zeit zeigen deutlich das Gegentheil, denn einzelne Verse des Hipponax und des Anachron, in denen der Accent

auf der vorletzten Silbe ruht, können hier nichts beweisen, da in anderen Versen, die dazwischen stehen, die letzte oder vorletzte Silbe betont ist. Die durchgängig gewahrte Eigenthümlichkeit in den Fabeln des Babrius ist eine durchaus neue Erscheinung, die in der antiken Poesie der Griechen nichts Analoges hat. Wir können sie nicht anders erklären denn als eine Concession, welche der im antiken Metrum schreibende Fabeldichter dem neuaufgekommenen Principe byzantinischer Volksmetrik macht, — es ist ein merkwürdiges Denkmal der Uebergangsstufe, welches das Alte und Neue gleichmässig vereint und beiden Richtungen gerecht wird. Man hat früher geschwankt, ob man Babrius in die alexandrinische Zeit, in den Anfang des Kaiserthums oder in das dritte christliche Jahrhundert setzen sollte; jetzt ist durch die Untersuchungen von O. Crusius (*de Babrii aetate* 1879) der letztgenannte Ansatz äusserst wahrscheinlich gemacht; er gehört in die Zeit des Kaisers Alexander Severus. In der eigentlich byzantinischen Zeit hat sich dann der Babrianische Choliamb aller Rücksicht auf die Prosodie entäussert, er ist ein rein silbenzählender Vers von 12 prosodisch durchaus gleichgültigen Silben geworden, ganz ähnlich den alten iranischen Metren, nur mit dem sehr bedeutungsvollen Unterschiede, dass sein letzter rhythmischer Ictus stets mit einem Wortaccente zusammenfallen muss:

Choliamb der Alten	⊖ — ⊖ — ⊖ — ⊖ — ⊖ — — ⊖
Choliamb des Babrius	⊖ — ⊖ — ⊖ — ⊖ — ⊖ — — ⊖
Choliamb der Byzantiner	⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖

Dies ist einer der gewöhnlichsten Lehrverse der Byzantiner, der Vers, in welchem z. B. im 12. Jahrh. Tzetzes die *Doctrin περί τραγωδίας* u. s. w. versificirt. Mit Unrecht sieht man ihn für einen accentuirenden iambischen Trimeter an, es ist vielmehr das alte prosodisch frei gewordene *τρίμετρον σκάζον*.

Ein anderes Denkmal der Uebergangsperiode aus der alten quantitirenden in die neue accentuirende Metrik sind auf dem Gebiete der späteren lyrischen Poesie die Anakreonten, die in dieser Beziehung den Babrianischen Versen coordinirt werden müssen. Das gewöhnliche Metrum dieser Dichtungen ist das *ἰωνικὸν ἀνακλώμενον* ⊖ ⊖ — ⊖ — ⊖ — ⊖. Es bildet sich eine ganz bestimmte Art der strophischen Composition dafür aus, die *οἶχοι* und *χοινούλια*, deren Theorie von zahlreichen byzantinischen Metrikern in ihren Darstellungen der antiken Metra behandelt wird. Je vier *ἀνακλώμενα* vereinigen sich zu tetrastichischen

damals nur noch auf künstlichem Wege ihr Dasein, nämlich bios als Literatursprache; als Umgangssprache hatte sie bereits einen grossen Theil der Umwandlungen erlitten, welche schliesslich aus dem Altgriechischen das heutige Neugriechische entwickelt haben; und auch die Gelehrten und Dichter, die noch altgriechisch geübt zu schreiben verstanden, konnten sich diesem Einflusse nicht ganz entziehen. Insbesondere wird die alte Fülltenbeschaffenheit afficirt. Allmählich tritt in der Poesie der Gelehrten der Standpunkt ein, dass die Vocale, welche noch in der Schrift für das Auge sich als Längen oder Kürzen zu erkennen geben, nämlich *α, ε, η, ω* und die Diphthonge, ihre alte prosodische Bedeutung behalten, dass dagegen da, wo dieser Unterschied sich nicht für das Auge zeigt, bei *α, ι, υ*, auch das Ohr keinen Unterschied macht und diese drei Vocale beliebig als Längen und als Kürzen verwendet werden. Endlich entsteht aus dem alten *δεσφαισπερον* ein schließlicher prosodischer Vers:

ἀνακλώμενον der Alten	υ υ - υ - υ - υ,
der Uebergangsstufe	υ υ - υ - υ - υ,
der silbenzählenden Byzantiner	υ υ υ υ υ υ υ,

z. B. das 38. Gedicht der Anakreonten-Sammlung:

Ἐπειδὴ βροτὸς ἐτύχθη
βίотου τρῖβον ὀδεύειν,
χρόνον ἔγνων, ὃν παρῆλθον·
ὃν δ' ἔχω δραμεῖν, οὐκ οἶδα.
μέθετε <δέ> με, φροντίδες·
μηδέν μοι καὶ ὕμιν ἔστω.
πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος,
παίξω, γελάσω, χορεύσω
μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου.

ἐπει-, μηδέν, παίξω hat hier denselben Rhythmus wie πρὶν ἐ-, μετά, d. h. es stehen diese Silben als doppelte Anakrusis, durchaus unabhängig von der natürlichen Silbenquantität.

Seltener kommt in den lyrischen Gedichten der späteren Griechen das iambische Anakreontenmass (der sogen. ἡμίλαμβος) vor:

υ - υ - υ - υ*).

Doch muss diese Reihe in der Volkspoesie eine fast noch grössere Bedeutung als der eben besprochene doppelanakrusische Vers gehabt haben. In der Verbindung mit einer vorausgehenden achtsilbigen Reihe bildet sie das alte katalektische τετράμετρον ἱαμβικόν, dessen Beliebtheit in der Volkspoesie aus der von Athenäus 14, 629 d mitgetheilten Probe des ἄνθεμα-Tanzliedes der „ἰδιῶται“ erhellt:

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἰα, | ποῦ μοι τὰ καλὰ σείλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἰα, | ταδὶ τὰ καλὰ σείλινα.

Von der prosodischen Bestimmtheit der Silben völlig emancipirt, dagegen mit Identität von Wortaccent und rhythmischem Ictus am Ende jeder Reihe ist es zum στίχος πολιτικός der Byzantiner geworden, d. h. zum bürgerlichen, volksmässigen Metrum gegenüber derjenigen Schicht von Gelehrtenpoesie, welche die alten Normen in ihrer Weise festzuhalten suchte:

	υ - υ - υ - υ - υ - υ - υ - υ
entweder	υ υ, υ υ, υ υ, υ υ υ υ, υ υ, υ υ
oder	υ υ, υ υ, υ υ, υ υ υ υ, υ υ, υ υ

Im zweiten Kolon fällt der Wortaccent stets auf die vorletzte Silbe, im ersten Kolon entweder auf die letzte oder auf die dritt-

*) Vgl. Fr. Hansen in den Verhandlungen der 36. Philologenversammlung zu Karlsruhe S. 284 ff.

letzte. Einige Verse des Tzetzes (Cramer Anecd. Paris. I pag. 62) mögen als Beispiel für diesen politischen Vers der Byzantiner dienen:

Ἔστι δὲ καὶ τὸ σύστημα | συναγωγὴ τις μέτρων,
ὥσπερ ὡδὶ ἡρωϊκοῦ | τοῦ ἑξαμέτρου στίχου
καὶ πενταμέτρου σὺν αὐτῷ | τῶν ἐλεγείων θέσις·
οἷα τὰ τοῦ Θεόγνιδος | ποιήματα τυγχάνει.

Wir müssen nun nicht unbeachtet lassen, dass damals, als solche Verse geschrieben wurden, das alte Griechische nur eine geschriebene Sprache war und etwa nur als Hof-, Kirchen- und Gelehrtensprache geredet wurde, dass aber die Volkssprache damals schon dem heutigen Neugriechisch sich sehr annäherte. Jedenfalls wurden damals auch in dieser Volkssprache accentuirende Lieder gesungen, und es ist durchaus wahrscheinlich, dass diese Lieder in der byzantinischen Vulgärsprache so wenig wie die Lieder der Neugriechen des Reimes entbehrten, wenn ihn auch die gelehrte Poesie der Byzantiner nicht aufgenommen hat. Die accentuirende Poesie in der altgriechischen Schriftsprache der Byzantiner ist etwas aus dem Boden der Volkssprache in die gelehrte Sprache Herübergenommenes und völlig wie die reimenden lateinischen Gedichte der mittelalterlichen Romanen zu beurtheilen.

§ 15.

Accentuirende Versification der späteren Römer; der Romanen.

Gehen wir zu den accentuirenden Römern der späteren Zeit und zu den Romanen über. Der beliebteste Vers der römischen Volkspoesie ist der trochäische Septenar, in welchem z. B. das mit einem Refrainverse versehene Pervigilium Veneris (saec. 2—4?) gehalten ist. In ihm singen die Soldaten ihr Spottlied bei Cäsars Triumphzuge, dessen Anfang Sueton (Caes. 51) überliefert:

Urbani, servate uxores, moechum calvum adducimus,
Aurum in Gallia effutuisti, hic sumpsisti mutuum.

In demselben Metrum spottet späterhin das Volk über Sarmentus, wie uns die Scholien zu Juvenal V 3 mittheilen:

Aliud scriptum habet Sarmentus, aliud populus voluerat.
digna dignis: sic Sarmentus habeat crassas compedes.
rustici ne nihil agatis, aliquis Sarmentum alliget.

Das Princip des Versbaues ist hier nicht die von Catull und Horaz für die Trochäen und Iamben angewandte Weise, sondern die alte Manier des Plautus und Terenz, der in den iambischen Senaren auch die Fabeln des Phädrus treu geblieben sind.

Zu Aurelians Zeit hat das Soldatenlied nach den von Flavius Vopiscus c. 6 mitgetheilten Proben den trochäischen Rhythmus beibehalten, aber einmal sind hier die Reihen des Septenars aufgelöst, denn bald wird die akatalektische, bald die katalektische Reihe unmittelbar wiederholt, und ausserdem treten zu den trochäischen Tetrapodien auch trochäische Tripodien, d. i. brachykatalektische Tetrapodien hinzu. Sodann zeigen diese Proben, dass damals die römische Volkspoesie den früheren rein quantitirenden Standpunkt verlassen hat, denn auch eine kurze accentuirte Silbe kann gelegentlich als schwerer Takttheil statt der früheren Länge fungiren:

Mille mille mille
 décollávimús,
 únus hómo mille
 décollávimús.
 mille vívat, qui mille occídít.
 tántum vini hábet némo
 quántum fúdit sánguínis. --
 Mille Sármatas, mille Fráncos
 sémel et sémel occídímús,
 mille Pérsas quáérímús.

Mit den zweisilbigen Takten sind dreisilbige gemischt, doch ist dies nicht mehr das Princip der alten Auflösung, worauf „semel et“ hindeuten könnte, denn wir finden hier auch die dreisilbigen Takte mille vi-, Sármatas. Dies ist die „rusticale“ Dichtungsweise der vulgares poetae, welche Beda in seiner Metrik (p. 258, 30 ed. Keil) den gelehrten Dichtern entgegensetzt: Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo, non artificii moderatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte. Wir haben also die feststehende Thatsache, dass zur Zeit, wo Longin den Hephästion commentirt und noch bevor Juba (Ende des 3. saec.) sein grosses compilerisches Werk aus den früheren Metrikern zusammenstellt, das Volkslied im westlichen Kaiserreiche bereits ein acentuirendes geworden ist. Die Grammatiker und die docti poetae nehmen freilich keine Notiz davon, vielmehr macht gerade zu dieser Zeit Septimius Serenus die grössten Anstrengungen, die sämmtlichen metrischen Formen der alten Griechen, die bisher nur theilweise von den römischen Dichtern benutzt waren, im lateinisch redenden Occident einzubürgern.

Aber eine Gattung der poetischen Litteratur gibt es, die das alte Princip der Metrik verschmäh't und sich der accentuirenden

so das Volkslied nicht auszuschließen, als in ihm iambische Verse vorkommen. Aber gerade der iambische Dimeter ist ein Metrum, welches in der zweiten Hälfte der römischen Kaiserzeit nachweislich sehr in Aufnahme kommt. Den akatalektischen hat Ailius Avitus nicht lange vor Terentianus Maurus Zeit in stichischer Composition gebraucht (Terent. v. 2446), den katalektischen in Neronischer Zeit z. B. Petronius Arbitr (Dionet. p. 505; Terent. v. 2489: *At Arbitr disertus libris sula frequentat, agnoscere haec potentia, cantare quae sciamus*). Diese stichischen Compositionen in kürzeren iambischen Gliedern scheinen hiernach das, was wir Volkslieder nennen, geworden zu sein, und hierauf mag sich ihre Anwendung im Kirchenlied neben den trochäischen Tetrapodien gründen.

Die vorstehenden Beispiele zeigen, dass, wenn die Tetrasilbe auch häufig mit einer Länge zusammenfällt, doch principiell die Prosodie freigegeben ist. „*erus, velut, demt*“ in „*domine*“ und „*domini, dies, homo, habet*“ haben die rhythmische Geltung des eben Trochäus, wenigstens in Bezug auf die Stellung der Takttheile; denn was die Zeitdauer des ganzen Taktes betrifft, so wird

diese schwerlich mehr eine dreizeitige sein, Hebung und Senkung werden sich zeitlich einander gleichstehen. Discrepanz zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus ist im Anfange der Reihe gestattet, rerúm sempér; im Auslaute aber ist genaue Uebereinstimmung Gesetz. Hierbei verdient nun die Behandlung der iambischen Akatalexis und der trochäischen Katalexis eine besondere Beachtung. In der quantitirenden Poesie der Römer wird man bei einer iambischen Katalexis und einer trochäischen Akatalexis fast durchgängige Uebereinstimmung zwischen Wort- und Versaccent bemerken, die alte römische Poesie stand für diese Verse von Alters her auf demselben accentuirenden Standpunkte, wie die Choliamben des Babrius und die Anacreonteen der Byzantiner. Aber bei einer iambischen Akatalexis und trochäischen Katalexis war dies nicht immer der Fall. In den vorliegenden Volks- und Kirchenliedern sind aber die Wörter in einer solchen Weise gewählt, dass die letzte Hebung mit dem Nebenaccente des Wortes zusammenfällt: dómine, ómnium, ócupans, decollávimus, occídimus, quaérimus*), ein deutliches Zeichen, dass wir es hier mit derjenigen Art der Rhythmopöie zu thun haben, welche wir eine accentuirende nennen müssen.

Nicht mehr lange währt die Zeit, dass die Völker lateinischer Zunge den für alle alten Sprachen nothwendigen Process durchmachen müssen, welcher die Sprache grösstentheils der Flexionsendungen beraubt und das Lautsystem aufs heftigste angreift. Das Ende dieser Revolution ist die Umwandlung der römischen Sprache in die je nach den Provinzen des westlichen Römerreiches sich in mannigfache Dialekte scheidende romanische Sprache. Aber noch Jahrhunderte lang, nachdem das Volk in diesen neuen Dialekten geredet und gedichtet hat, hält sich das Lateinische künstlich als Kirchen- und Litteratursprache, am längsten im Stammlande Italien, wo die Kunstpoesie und somit die Litteratur erst im Zeitalter Dantes der lingua volgare sich zuwendet. Früher geschah dies auf der spanischen Halbinsel. Hier steht die Kunstpoesie mit dem alten spanischen Volksliede in einem unmittelbaren Zusammenhange, und so treffen wir denn jenen alten Rhythmus des römischen Soldatenliedes aus Aurelians Zeit fast unver-

*) Im 6. Verse jenes Soldatenliedes ist deshalb die in den meisten Hss. überlieferte Wortfolge tantum vini nemo habet verkehrt, falls nicht ein Hiatus zwischen nemo und habet angenommen wird.

ungen der Romanen des nördlichen Galliens. Das Metrum der altfranzösischen Epen ist ebenfalls acht- und zehensilbig, aber hat nicht in dem trochäischen, sondern in dem iambischen Anacrosten (*versin creiller émaillés*) seinen Ursprung: es beginnt nicht mit dem schweren Takttheile, sondern mit der Anacrusis. Es haben diese Kurzzeilen die größte Ähnlichkeit mit den Reimversen des mittelhochdeutschen Ritterepos; dennoch aber ist hierbei schwerlich an eine Entlehnung des einen Nachbarvolkes von dem andern zu denken, da sich für jedes die poetische Form vollständig aus der eignen nationalen Entwicklung erklärt: das französische Metrum als natürliche Fortbildung der in der späteren römischen Zeit beliebten *dimetra iambica*, die mittelhochdeutsche Kurzzeile als Auflösung des Öttrischen Verses. Da der Stoff des höfischen Ritterepos der Deutschen den Franzosen entlehnt ist, kann für die Beurtheilung der Form von keiner Entscheidung sein. Nicht zu übersehen ist, dass das französische Metrum weit weniger als der accentuirte Vers der späteren Römer und Spanier auf Einheit zwischen Wortaccent und rhyth-

mischem Ictus bedacht ist, es genügt den Franzosen wie den Byzantinern, wenn nur für die letzte Hebung der Reihe ein solcher Zusammenfall eintritt, der Anfang des Verses wird gänzlich freigegeben. Etwas sorgfältiger sind die Italiener, doch begnügt sich auch ihr rhythmisches Gefühl, wenn nur in der byzantinischen Weise der letzte Wortaccent zu seinem Rechte kommt. Sie, die am spätesten der romanischen Sprache und der romanischen Metrik den Eintritt in die Litteratur verstatten, zeigen auch in der Art ihrer Versbildung eine gewisse Besonderheit, denn der bei ihnen bestehende Vulgärvers von 5 und einem halben Versfusse mit anlautender Anakrusis will sich mit keinem der in der späteren Römerzeit gebräuchlichen Metrum in Zusammenhang bringen lassen, denn katalektische trimetra iambica, aus denen er hervorgegangen, lassen sich für jene Zeit nicht nachweisen. Auch die Provençalen lieben diesen Vers. In der Reimverschränkung und im Strophenbau nähern sich die Italiener mehr als die übrigen Romanen den Formen der mittelhochdeutschen Lyrik, aber ohne auch nur im entferntesten die hier bestehende Formfülle und Mannigfaltigkeit der Bildung zu erreichen. Um so auffallender ist der Einfluss, den jener Vers Dantes in der Poesie der übrigen europäischen Völker gewinnt. Zunächst nehmen ihn die Spanier in ihr Drama auf, doch nur als Nebenform neben dem nationalen achtsilbigen Metrum. Sodann das englische Drama. Von dieser Quelle aus ist er der legitime Vers der deutschen Bühne geworden ausserdem aber haben es die Deutschen nebst den übrigen Völkern für der Mühe werth gehalten, sich der originellen Quelle des Verses selber zuzuwenden und die Formen der italienischen Reimverschränkung in Terzinen, Sonetten und Stanzen in möglichst genauem Anschluss an die italienische Metrik und zum grossen Schaden für die deutsche Poesie nachzubilden. Welche nutzlose Arbeit machen sich diejenigen, welche nach italienischer Weise unserer deutschen Sprache bloß trochäische Reime aufzwingen wollen! Wie ungleich schöner sind die Versuche derjenigen unserer deutschen Dichter belohnt, welche sich dem mittelhochdeutschen Masse der Nibelungen und dem Volksliede zuwandten! Bloß nationale deutsche Metren passen für die deutsche Poesie. Selbst die Aufnahme der griechischen Metra ist vom Uebel. Welcher Gewinn für unsere Poesie wäre es gewesen, wenn Goethe den Reineke und Hermann und Dorothea statt im Hexameter der Griechen in unseren deutschen Massen geschrieben hätte!

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

§ 16.

Die Silbenwerthe im Allgemeinen.

Aristoxenus gibt in seinen rhythmischen Stoicheia (p. 7, 17 W.) als die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon an: *γράμματα, συλλαβαί, ῥήματα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα**). Er meint mit *γράμματα* und *συλλαβαί* das was wir Silben nennen, indem er unter *γράμματα* die *μονογράμματοι συλλαβαί* d. h. die rein vocalischen Silben, unter *συλλαβαί* die aus Verbindung eines Vocales mit einem oder mehreren Consonanten bestehenden (vielleicht auch die rein diphthongischen) Silben versteht. Die zweite Art der *μέρη λέξεως* sind die *ῥήματα* d. h. Wörter; die dritte von Aristoxenus mit *πάντα τὰ τοιαῦτα* bezeichneten sind die Sätze. Wir haben also zunächst die Silben, dann die Wörter und die Sätze als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon zu betrachten.

Die Metriker und Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit sprechen, wenn sie die Theorie der Silben behandeln, schlechthin nur von kurzen und langen Silben, von denen die letzteren den doppelten Umfang der ersteren haben; die Rhythmiker hingegen unterscheiden verschiedene Arten der sprachlichen Länge und der sprachlichen Kürze. Choeroboscus in seiner Exegesis zu Hephaestion sagt p. 34 (in Studemunds Anecd. Var. I): *οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν „ὡς“ οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, ἡμιχρόνιον δὲ τὸ σ· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον.* „Der blosse consonantenlose kurze Vocal — so sagen die Rhythmiker — bedarf zu seiner Aussprache die Hälfte der Zeit, in welcher der consonantenlose lange Vocal ausgesprochen wird; treten aber

*) Διαίρεται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἑκάστων αὐτῶν μέρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. ὥστε διαίρησι τὸν χρόνον ἢ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιοῦτοις· τὸ δὲ μέλος κτλ. Vgl. Westphal, Aristoxenus S. 12.

Consonanten hinzu, so nehmen auch diese eine gewisse Zeit in Anspruch, es bedarf jeder auf den Vocal folgende Consonant die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache des kurzen Vocales einnimmt, und hierdurch ist im gewöhnlichen Sprechen die Zeit der einzelnen Silben eine mannigfach verschiedene.“

Wer möchte in Abrede stellen, dass sich in dieser Doctrin der alten Rhythmiker eine liebevolle und eingehende Betrachtung der Sprache*) kund gibt? Wir müssen sie nur richtig verstehen. Sie reden hier nämlich nicht von dem rhythmischen Masse, welches der Dichter und Componist den Silben als Theilen des Rhythmus anweist, sondern von der quantitativen Silbenverschiedenheit, welche in der Sprache an sich, ohne Rücksicht auf das rhythmische Mass besteht. Und geben wir ihnen zu, dass der consonantenlose lange Vocal die doppelte Zeitdauer des consonantenlosen kurzen Vocals hat, so lässt sich nicht viel dagegen einwenden, dass sie für den einzelnen Consonanten als Zeitdauer die Hälfte der blossen vocalischen Kürze ansetzen, denn die Norm der griechischen Rhythmopöie spricht dafür. Sie erhalten folgende Scala der natürlichen Silbenwerthe:

Einzeitige Silbe: kurzer Vocal, z. B. ε.

1½zeitige Silbe: kurzer Vocal mit einem Consonanten, z. B. ἐκ.

Zweizeitige Silbe: langer Vocal oder Diphthong oder kurzer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. η, ει, εξ.

2½zeitige Silbe: langer Vocal mit einem Consonanten, kurzer Vocal mit drei Consonanten, z. B. ης, εις, ᾗς.

Dreizeitige Silbe: langer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. ηξ.

Es sind hier alle Formen des griechischen Silbenauslautes — denn bloß vom Silbenauslaute reden die *ῥυθμικοί* — berücksichtigt, von der offenen Kürze bis zur dreifach geschlossenen Kürze und zweifach geschlossenen Länge. Dies ist die Lehre der alten Theoretiker, welche die Art und Weise, wie der Dichter die Sprache zum Rhythmizomenon macht, mit der Natur der Sprache zu vermitteln suchen.

*) W. Hartel, *Homer. Studien*. I. (Berlin 1873) p. 42, der diese Worte citirt, fährt fort: „und wir können hinzufügen, eine durchaus richtige, bei der wir nur über die Feinheit der, wie es scheint, durch Instrumente nicht unterstützten Wahrnehmung staunen müssen. Diese Thatsachen haben erst jüngst durch die sinnreichen Experimente, welche Professor Brücke an deutschem Sprachstoff vornahm, eine nicht unwichtige Bestätigung erhalten.“ Vgl. Brücke, *Die physiol. Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst* S. 70.

Wir werden demgemäss im Folgenden das vocalische und das consonantische Element der Silbe gesondert betrachten.

Das vocalische Element der Silbe.

Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu den ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der Zeit finden aber in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität der Vocale mancherlei Veränderungen statt. So zeigt sich z. B. in der Entwicklung der lateinischen Sprache ein Umformungsprocess bezüglich der Quantität, der sich als Verkürzungssucht ursprünglich langer Flexionssilben bezeichnen lässt, und diesem Triebe die langen Vocale zu kürzen geschieht in den romanischen Sprachen noch mehr Genüge. Auch die germanischen Mundarten unterliegen demselben früh, während sich in ihnen später mit der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlängerung der kurzen Wurzelsilben verbindet. In der Geschichte der griechischen Sprache lässt sich, so lange wir sie noch die griechische nennen, nur wenig von solchen Veränderungen der ursprünglichen Quantität bemerken, erst das Neuhellenische trägt diesem Processe Rechnung*).

An allen Veränderungen wie in der Sprache überhaupt so in der Quantität der Vocale ist die Poesie unschuldig: sie wirkt niemals auf Länge und Kürze des Vocals umgestaltend ein: der Dichter thut nichts als diesen Veränderungen zu folgen, er ist im Gegentheil darin conservativ, dass er so lange wie möglich die alten Sprachformen festhält und erst allmählich den Neuerungen Folge leistet. Er schwankt — namentlich der Dichter der älteren Zeit — bisweilen in der Quantität, aber er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit und seiner Mundart. Der Wechsel zwischen Kürze und Länge in gewissen Wörtern erklärt sich aus dem grösseren Reichthum an alten ursprünglichen Formen, welche die Dichter der früheren Zeiten noch festhalten, während die spätere Zeit, indem sie diesen Reichthum aufgibt und sich der alten Formen entäussert, in prosodischer Hinsicht consequenter erscheint. Die trüben Vorstellungen von einem Dichter, der metri causa lange Vocale gekürzt oder kurze gelängt habe, sind mit dem Fort-

*) Vgl. Foy, Lautsystem d. Vulgärgriechischen. Leipzig 1849. Beispiele aus Inschriften sind gesammelt bei Ric. Wagner, Quaestt. de epigrammatis graecis ex lapid. coll. Lips. 1888.

mischem Ictus bedacht ist, es genügt den Franzosen wie den Byzantinern, wenn nur für die letzte Hebung der Reihe ein solcher Zusammenfall eintritt, der Anfang des Verses wird gänzlich freigegeben. Etwas sorgfältiger sind die Italiener, doch begnügt sich auch ihr rhythmisches Gefühl, wenn nur in der byzantinischen Weise der letzte Wortaccent zu seinem Rechte kommt. Sie, die am spätesten der romanischen Sprache und der romanischen Metrik den Eintritt in die Litteratur verstatten, zeigen auch in der Art ihrer Versbildung eine gewisse Besonderheit, denn der bei ihnen bestehende Vulgürvers von 5 und einem halben Versfusse mit anlautender Anakrusis will sich mit keinem der in der späteren Römerzeit gebräuchlichen Metrum in Zusammenhang bringen lassen, denn katalektische trimetra iambica, aus denen er hervorgegangen, lassen sich für jene Zeit nicht nachweisen. Auch die Provençalen lieben diesen Vers. In der Reimverschränkung und im Strophenbau nähern sich die Italiener mehr als die übrigen Romanen den Formen der mittelhochdeutschen Lyrik, aber ohne auch nur im entferntesten die hier bestehende Formfülle und Mannigfaltigkeit der Bildung zu erreichen. Um so auffallender ist der Einfluss, den jener Vers Dantes in der Poesie der übrigen europäischen Völker gewinnt. Zunächst nehmen ihn die Spanier in ihr Drama auf, doch nur als Nebenform neben dem nationalen achtsilbigen Metrum. Sodann das englische Drama. Von dieser Quelle aus ist er der legitime Vers der deutschen Bühne geworden ausserdem aber haben es die Deutschen nebst den übrigen Völkern für der Mühe werth gehalten, sich der originellen Quelle des Verses selber zuzuwenden und die Formen der italienischen Reimverschränkung in Terzinen, Sonetten und Stanzas in möglichst genauem Anschluss an die italienische Metrik und zum grossen Schaden für die deutsche Poesie nachzubilden. Welche nutzlose Arbeit machen sich diejenigen, welche nach italienischer Weise unserer deutschen Sprache bloß trochäische Reime aufzwingen wollen! Wie ungleich schöner sind die Versuche derjenigen unserer deutschen Dichter belohnt, welche sich dem mittelhochdeutschen Masse der Nibelungen und dem Volksliede zuwandten! Bloß nationale deutsche Metren passen für die deutsche Poesie. Selbst die Aufnahme der griechischen Metra ist vom Uebel. Welcher Gewinn für unsere Poesie wäre es gewesen, wenn Goethe den Reineke und Hermann und Dorothea statt im Hexameter der Griechen in unseren deutschen Massen geschrieben hätte!

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

§ 16.

Die Silbenwerthe im Allgemeinen.

Aristoxenus gibt in seinen rhythmischen Stoicheia (p. 7, 17 W.) als die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon an: *γράμματα, συλλαβαί, ῥήματα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα**). Er meint mit *γράμματα* und *συλλαβαί* das was wir Silben nennen, indem er unter *γράμματα* die *μονογράμματοι συλλαβαί* d. h. die rein vocalischen Silben, unter *συλλαβαί* die aus Verbindung eines Vocales mit einem oder mehreren Consonanten bestehenden (vielleicht auch die rein diphthongischen) Silben versteht. Die zweite Art der *μέρη λέξεως* sind die *ῥήματα* d. h. Wörter; die dritte von Aristozenus mit *πάντα τὰ τοιαῦτα* bezeichneten sind die Sätze. Wir haben also zunächst die Silben, dann die Wörter und die Sätze als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon zu betrachten.

Die Metriker und Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit sprechen, wenn sie die Theorie der Silben behandeln, schlechthin nur von kurzen und langen Silben, von denen die letzteren den doppelten Umfang der ersteren haben; die Rhythmiker hingegen unterscheiden verschiedene Arten der sprachlichen Länge und der sprachlichen Kürze. Choeroboscus in seiner Exegesis zu Hephaestion sagt p. 34 (in Studemunds Anecd. Var. I): *οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ τεσσάρων· οἷον τὴν „ὦς“ οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ὦ μακροῦ, ἡμιχρόνιον δὲ τὸ σ· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον.* Der blosse consonantenlose kurze Vocal — so sagen die Rhythmiker — bedarf zu seiner Aussprache die Hälfte der Zeit, in welcher er consonantenlose lange Vocal ausgesprochen wird; treten aber

*) Διαίρεται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἑκάστον αὐτῶν ἔρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματικῇ. ὅτε διαιρήσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιοῦτοις· τὸ δὲ μέλος κτλ. (vgl. Westphal, Aristozenus S. 12.)

Consonanten hinzu, so nehmen auch diese eine gewisse Zeit in Anspruch, es bedarf jeder auf den Vocal folgende Consonant die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache des kurzen Vocales einnimmt, und hierdurch ist im gewöhnlichen Sprechen die Zeit der einzelnen Silben eine mannigfach verschiedene.“

Wer möchte in Abrede stellen, dass sich in dieser Doctrin der alten Rhythmiker eine liebevolle und eingehende Betrachtung der Sprache*) kund gibt? Wir müssen sie nur richtig verstehen. Sie reden hier nämlich nicht von dem rhythmischen Masse, welches der Dichter und Componist den Silben als Theilen des Rhythmus anweist, sondern von der quantitativen Silbenverschiedenheit, welche in der Sprache an sich, ohne Rücksicht auf das rhythmische Mass besteht. Und geben wir ihnen zu, dass der consonantenlose lange Vocal die doppelte Zeitdauer des consonantenlosen kurzen Vocals hat, so lässt sich nicht viel dagegen einwenden, dass sie für den einzelnen Consonanten als Zeitdauer die Hälfte der blossen vocalischen Kürze ansetzen, denn die Norm der griechischen Rhythmopöie spricht dafür. Sie erhalten folgende Scala der natürlichen Silbenwerthe:

Einzeitige Silbe: kurzer Vocal, z. B. ε.

1½zeitige Silbe: kurzer Vocal mit einem Consonanten, z. B. ία.

Zweizeitige Silbe: langer Vocal oder Diphthong oder kurzer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. η, ει, εξ.

2½zeitige Silbe: langer Vocal mit einem Consonanten, kurzer Vocal mit drei Consonanten, z. B. ης, εις, ᾗρξ.

Dreizeitige Silbe: langer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. ηξ.

Es sind hier alle Formen des griechischen Silbenauslautes — denn bloß vom Silbenauslaute reden die *ῥυθμικοί* — berücksichtigt, von der offenen Kürze bis zur dreifach geschlossenen Kürze und zweifach geschlossenen Länge. Dies ist die Lehre der alten Theoretiker, welche die Art und Weise, wie der Dichter die Sprache zum Rhythmizomenon macht, mit der Natur der Sprache zu vermitteln suchen.

*) W. Hartel, Homer. Studien. I. (Berlin 1873) p. 42, der diese Worte citirt, fährt fort: „und wir können hinzufügen, eine durchaus richtige, bei der wir nur über die Feinheit der, wie es scheint, durch Instrumente nicht unterstützten Wahrnehmung staunen müssen. Diese Thatsachen haben erst jüngst durch die sinnreichen Experimente, welche Professor Brücke an deutschem Sprachstoff vornahm, eine nicht unwichtige Bestätigung erhalten.“ Vgl. Brücke, Die physiol. Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst S. 70.

Wir werden demgemäss im Folgenden das vocalische und s consonantische Element der Silbe gesondert betrachten.

Das vocalische Element der Silbe.

Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu n ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der it finden aber in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität r Vocale mancherlei Veränderungen statt. So zeigt sich z. B. der Entwicklung der lateinischen Sprache ein Umformungs- ocess bezüglich der Quantität, der sich als Verkürzungssucht sprünglich langer Flexionssilben bezeichnen lässt, und diesem iebe die langen Vocale zu kürzen geschieht in den romanischen rachen noch mehr Genüge. Auch die germanischen Mund- ten unterliegen demselben früh, während sich in ihnen später it der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlänge- ng der kurzen Wurzelsilben verbindet. In der Geschichte der iechischen Sprache lässt sich, so lange wir sie noch die grie- ische nennen, nur wenig von solchen Veränderungen der sprünglichen Quantität bemerken, erst das Neuhellenische trägt esem Processe Rechnung*).

An allen Veränderungen wie in der Sprache überhaupt so der Quantität der Vocale ist die Poesie unschuldig: sie irkt niemals auf Länge und Kürze des Vocals umgestaltend n: der Dichter thut nichts als diesen Veränderungen zu lgen, er ist im Gegentheil darin conservativ, dass er so lange ie möglich die alten Sprachformen festhält und erst allmäh- ch den Neuerungen Folge leistet. Er schwankt — namentlich er Dichter der älteren Zeit — bisweilen in der Quantität, er er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit d seiner Mundart. Der Wechsel zwischen Kürze und Länge gewissen Wörtern erklärt sich aus dem grösseren Reich- um an alten ursprünglichen Formen, welche die Dichter der üheren Zeiten noch festhalten, während die spätere Zeit, indem e diesen Reichthum aufgibt und sich der alten Formen ent- ssert, in prosodischer Hinsicht consequenter erscheint. Die üben Vorstellungen von einem Dichter, der metri causa lange ocale gekürzt oder kurze gelängt habe, sind mit dem Fort-

*) Vgl. Foy, Lautsystem d. Vulgärgriechischen. Leipzig 1849. Beispiele s Inschriften sind gesammelt bei Ric. Wagner, Quaestt. de epigrammatis acis ex lapid. coll. Lips. 1883.

schritte der Sprachwissenschaft immer mehr geschwunden und der Erkenntniss gewichen, dass der Dichter, ohne der Sprache Gewalt anzuthun, genau den prosodischen Eigenthümlichkeiten derselben folgt und sich Schwankungen nur gestattet, wo sie durch die Sprache selbst gegeben sind*).

Das consonantische Element der Silbe.

Bei jedem Volke, welches eine quantitirende Verskunst hat, bei den Griechen, Römern, Indern, Persern und Arabern, beachtet der Dichter, wenn er die Sprache dem Rhythmus unterwirft, nicht bloß das vocalische Element, sondern auch die den Vocal begleitenden Consonanten, und im Allgemeinen herrscht für alle diese Sprachen die Norm, dass eine Silbe mit kurzem Vocal, wenn auf diesen zwei Consonanten folgen, als Bestandtheil des Rhythmizomenon dieselbe Zeitdauer erhält wie eine Silbe mit langem Vocale. Dies ist es, was die alten *ῥυθμικοί* sagen, wenn sie den Satz aufstellen, dass das Aussprechen des Consonanten die halbe Zeitdauer des einfachen consonantenlosen Vocales erfordere. Eine solche Silbe nun, welche nicht durch die Natur ihres Vocales, sondern durch die Verbindung des kurzen Vocales mit zwei folgenden Consonanten zur Länge wird, nennen die alten Techniker *θέσει μακρά*, während jene *φύσει μακρά* genannt wird. Es ist hierbei — bis auf einige näher zu besprechende Fälle — einerlei, ob die auf den kurzen Vocal folgenden Consonanten mit ihm zu einer Silbe oder einem Worte gehören, oder beide der folgenden Silbe oder dem folgenden Worte angehören**): der griechische Dichter denkt sich die Silben des

*) Dass bei Homer nicht metri causa die langen Coniunctivvokale verkürzt sind, ist zuerst in der zweiten Auflage der allgemeinen Metrik darge-
gethan worden.

**) Im Verlaufe der Entwicklung der griechischen Sprache und Verskunst haben sowohl die vocalisch als die consonantisch auslautenden kurzen Endsilben allmählich immer mehr ihre Längungsfähigkeit durch Position eingebüßt, wie dies von Isidor Hilberg nachgewiesen worden ist in seinen beiden Schriften: Das Gesetz der trochäischen Wortformen, Wien 1878, und Das Princip der Silbenwägung und die daraus entspringenden Gesetze der Endsilben in der griechischen Poesie, Wien 1879.

Die vocalisch auslautenden kurzen Endsilben sind schon bei Homer auf die Senkung des ersten und zweiten Spondeus im Hexameter beschränkt, später schwanden sie auch an diesen Stellen und wurden in den Verhebungen schon seit Hesiod nur mit gewissen Einschränkungen geduldet — ihre Längung durch Position wurde also offenbar gemieden.

erses in fortlaufender Continuität und die hierbei zusammenstossenden consonantischen Elemente lässt er nicht auf die folgende, sondern auf die vorhergehende Silbe ihren verstärkenden Einfluss ausüben. Uebrigens ist dabei besonders hervorzuheben, dass der Vocal der *θέσει μακρά* niemals durch die auf ihn folgenden Consonanten zum langen wird, sondern seine Natur als kurzer Vocal behält und stets als Kürze gesprochen werden muss. Die erste Silbe in *πράγματος* ist z. B. eine *φύσει μακρά* und fordert die Aussprache des *α* als vocalischer Länge, die erste Silbe in *ἔστι* ist eine *θέσει μακρά* und fordert die Aussprache des *ε* als vocalischer Kürze, trotzdem dass diese Silbe als Bestandteil des Rhythmizomenon die rhythmische Bedeutung einer Länge hat. Der natürlichen Beschaffenheit des Vocales wird durch die rhythmische Geltung der Silbe kein Zwang angethan, er bleibt auch innerhalb des Rhythmus unveränderlich.

Obwohl aber der *ῥυθμοποιός* den Verschiedenheiten des gewöhnlichen Sprechens sich anschliesst, so gibt er sich ihnen doch nicht unbedingt hin: denn er räumt zwar der Silbe mit kurzem Vocal, worauf zwei Consonanten folgen (υ||), eine grössere Zeitdauer ein, als der Silbe mit kurzem Vocale, welchem ein Consonant folgt (υ|), aber die zu den langen Vocalen hinzutretenden consonantischen Elemente lässt er für die rhythmische Messung unbeachtet, er weist der Silbenform -|| keine längere Zeitdauer an, als der Silbenform -|.

Die drei *τρόποι* der *κοινῇ συλλαβῇ*.

Hat das Hinzukommen des consonantischen Elementes für die *φύσει μακρά* in der praktischen Rhythmopöie keine ihre Zeitdauer verstärkende Bedeutung, so wirkt doch umgekehrt der Mangel eines folgenden consonantischen Elements in gewissen Fällen auf die rhythmische Zeitdauer dieser Silbe abschwächend. Folgt nämlich auf den langen Vocal ein consonantisches Ele-

Die consonantisch auslautenden kurzen Endsilben wurden ebenfalls, wenn auch später, aus den Verssenkungen verdrängt und durften bei den *ἰωνοῖς* nur noch unter gewissen Bedingungen die Vershebung bilden — doch bei ihnen zeigt sich also eine Einbusse an Fähigkeit durch Position verlängert zu werden.

Der Grund für diese Erscheinung ist in den Betonungsverhältnissen der griechischen Sprache zu suchen, durch welche die Endsilben allmählich eine so grosse Abschwächung erfuhren, dass für die kurzvocalischen Endsilben die Längung durch Position nicht mehr ausreichend erschien

ment, so ist die Silbe als ein Bestandtheil des Rhythmizomenon in jedem Falle eine Länge; folgt aber ein Vocal, so kann sie auch die Bedeutung einer rhythmischen Kürze erhalten, z. B. *πλάγχθῃ ἐπελ, ἄνδρα μοῖ ἔννεπε*, auch in der Mitte des Wortes, z. B. *τοιοῦτος, ποιήσω*. Deshalb wird eine solche Silbenform von den alten Technikern eine *κοινὴ συλλαβή* genannt, und zwar ist dies der *πρῶτος τρόπος κοινῆς*, 'ὅταν μακρῷ φωνήεντι ἢ μηκνυμένῳ ἢ διφθόγγῳ ἐπιφέρηται φωνήεν.' Hephaest. p. 7 W.

Wie die Silbenformen $-|$ und $-||$ stets rhythmische Längen sind, so muss auch die Silbenform $\cup||$ stets eine solche sein. Dagegen hat die Verbindung eines kurzen Vocals mit zwei Consonanten ($\cup|$) nur in den meisten Fällen, aber keineswegs immer die Bedeutung der rhythmischen Länge. Drei folgende Consonanten ($\cup||$) sind kräftig genug, um in jedem Falle der kurzvocalischen Silbe die Geltung der rhythmischen Länge zu geben; aber wenn blos zwei Consonanten auf den kurzen Vocal folgen, so kommt es auf die Natur und die Stellung dieser Consonanten an, ob sie die Silbe zur rhythmischen Länge zu kräftigen vermögen oder ob dieselbe die natürliche Dauer des kurzen Vocals beibehält, und es ist bei manchen der unter die Kategorie $\cup|$ fallenden Silben, namentlich wenn die beiden Consonanten Muta und Liquida sind, dem Ermessen des Dichters anheimgestellt sie als rhythmische Länge oder als rhythmische Kürze zu gebrauchen, z. B. *ὄπλον* und *ὅπλον*, *ἄκρον* und *ἄκρον*, *Πάτρῳκλος* und *Πάτρῶκλος*. Dies ist der zweite *τρόπος* der *κοινῆς*, der nach Hephaestio p. 7 W. eintritt, *ὅταν βραχεὶ ἢ βραχνυμένῳ φωνήεντι ἐπιφέρηται ἐν τῇ ἐξῆς συλλαβῇ σύμφωνοι δύο, ὧν τὸ μὲν πρῶτον ἄφωνόν ἐστι, τὸ δὲ δεύτερον ὕγρον*.

Als dritten *τρόπος κοινῆς* gibt Hephaestio p. 9 W. den Fall an, *ὅταν βραχεῖα συλλαβὴ τελικὴ λέξεως ἢ μὴ ἐπιφερομένων τῶν τῆς μακρᾶς ποιητικῶν συμφώνων, ἀλλ' ἦτοι ἐνὸς ἢ μηδενός* und führt als Beispiele auf unter anderen Ξ 421 *οἱ δὲ μέγα ἰάχοντες* und Z 194 *καὶ μὲν οἱ Λύκιοι*. Es ist gleich jetzt dazu zu bemerken, was unten weiter besprochen werden wird, dass hier nur scheinbar eine Kürze die Functionen der Länge übernimmt, in Wahrheit aber die zur Längung erforderlichen Bedingungen vorhanden sind, nämlich entweder ein ursprünglich langer Vocal bezw. Diphthong, oder Position durch ursprünglich consonantischen Anlaut des nachfolgenden Wortes (*μὲν Φοι*).

Während die *κοινή συλλαβή* eine solche ist, welche nach dem Ermessen des Dichters bald als Kürze bald als Länge gebraucht werden kann, so drückt die Benennung *ἀδιάφορος συλλαβή* (syllaba anceps) gar nicht den quantitativen Werth einer und derselben Sprachsilbe aus, sondern sie bezeichnet diejenige Stelle in einer rhythmischen Periode, welche die Anwendung sowohl einer langen als einer kurzen Sprachsilbe gestattet. Der legitime Platz für die *ἀδιάφορος συλλαβή* ist der Schluss der Periode resp. des Verses, welcher ebenso auch den Hiatus ulässt; doch finden sich Abweichungen von der strengen *συνφεια* auch im Innern der Periode, namentlich in der Cäsurstelle gewisser Metra und beim Personenwechsel im dramatischen Dialog.

Uebersicht über die Silbenwerthe.

Langer Vocal:	-	-	-	
Kurzer Vocal:	υ	υ	υ	υ
	rh. Länge <i>κοινή</i> rh. Kürze			

Langer Vocal mit folgendem consonantischen Elemente (||, -|) gilt rhythmisch stets als Länge; ohne consonantische Stütze (-) kann er im Auslaute des Wortes und im Inlaute desselben zur rhythmischen Kürze herabsinken.

Kurzer Vocal mit drei Consonanten nach sich (υ |||) gilt stets als Länge; mit zwei Consonanten (υ ||) meist ebenfalls als Länge, bei bestimmten Consonantenverbindungen aber auch als Kürze; mit einem Consonanten (υ |) — bis auf seltene Ausnahmen — stets als Kürze; ohne folgenden Consonanten gilt er entweder als Kürze oder er wird, wenn ein anderer Vocal folgt, meist gar nicht als Silbe in Rechnung gestellt.

§ 17.

Fortsetzung.

Vocal vor folgendem consonantischen Elemente (Position).

A. Von der Regel, dass ein langer Vocal (oder Diphthong) vor folgendem consonantischen Elemente — einerlei ob ein oder zwei Consonanten folgen und ob diese demselben Worte oder dem folgenden angehören — eine rhythmische Länge bildet, finden sich Ausnahmen nur in dem Falle, dass ein Eigenname sich ohne Verkürzung einer Länge dem Metrum nicht fügen will, namentlich in Epigrammen im elegischen Masse, aber auch

anderwärts, z. B. *Ἐλευσύνιον* hymn. in Cer. 266, *Ἐλευσύνιδαο* ib. v. 105, *Ἐλευσύνιας* Soph. Antig. 1120. Vgl. Lobeck Pathol. I, 286.

B. Kurzer Vocal vor drei Consonanten bildet stets eine Länge. In *Ἥλεκτρώων* Hesiod Sc. 3. 16. 35. 82 ist wohl an Synizesis der dritten und vierten Silbe zu denken und *ἀνδροτῆτα* Π 857, X 363, Ω 6 ist nur ein ungenauer schriftlicher Ausdruck für gesprochenes *ἀροτῆτα* (Bekker schreibt *ἀρετῆτα*, Andere *ἀδροτῆτα*, Clemm Rh. Mus. 32, 463 will *λιποῦσα δροτῆτα*). — *φάσματ᾽ ἀστρουθῶν* bei Aeschyl. Ag. 145 beruht auf einem Textfehler.

C. Kurzer Vocal vor zwei Consonanten erfährt je nach der Stellung des consonantischen Elementes verschiedene Messung. Es sind zwei Hauptfälle zu unterscheiden: erstens beide Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen bilden den Wortauslaut, z. B. *Τίρυνς*, *ἔξ*, *ᾄλς* oder *ἔς* *διαν*, *ἐκ μέν*; zweitens die beiden Consonanten stehen im Inlaute eines Wortes oder im Anlaute des folgenden, z. B. *χερσίν*, *ἐπὶ πόλιν*. Composita, deren erstes Glied auf einen oder zwei Consonanten auslautet, wie *ἔξ-εστι*, *ἐκ-λείπω*, fallen unter den ersten dieser beiden Fälle.

Erster Fall. Bilden die beiden Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen den Auslaut eines Wortes, so gilt die kurzvocalische Silbe als rhythmische Länge, also wird gemessen *Τίρυνς*, *ἔξ* = –, *ᾄλς* = –; ebenso in Compositis *ἔξ-εστι* – –, *ἐκ-λείπω* – – –. Nur wird in denjenigen Mundarten, welche ein *ϝ* haben, diesem nicht immer die Geltung eines Consonanten beigemessen; vgl. S. 109.

Zweiter Fall. Stehen die beiden Consonanten im Inlaute des Wortes oder bilden sie den Anlaut des folgenden, so wird die Natur derselben berücksichtigt.

- I. Der zweite Consonant ist eine Muta oder ein Zischlaut, z. B. *κτ*, *πτ*, *στ*, *σκ*, *χθ*, *φθ*, *γγ*, *ξ*, *ψ*, *ζ*.
- II. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste eine Muta, z. B. *γλ*, *βλ*, *γρ*, *κρ*, *τρ*.
- III. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste ein Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. *σρ*, *σρ*, *μν*, *λλ*, *ρρ*.

I. Ist der zweite Consonant eine Muta oder ein Zischlaut, so gilt die Silbe trotz ihres kurzen Vocals als rhythmische Länge (*θέσει μακρά*), z. B. *ἐκτεῖνα*, *πέπτωκα*, *ἐπὶ πόλιν*, *ἄγγελος*.

er Muta, 3. auf die Stellung der beiden Consonanten im Inlaute der im Anlaute des Wortes, 4. auf Dialect und Dialect.

1. Von den Liquiden ist ρ der rhythmischen Kürze am meisten, etwas weniger λ , am wenigsten ν und μ ^{*)}.

2. Von den Muten sind die Tenues und die Aspiratas der Kürze gleich geneigt, dagegen begünstigt die Media die Länge.

3. Stehen die beiden Consonanten im Anlaute des folgenden Wortes, so wird die vorausgehende kurzvocalische Silbe weniger leicht zu einer rhythmischen Länge, als wenn sie im Inlaute steht.

4. Die Epiker, die Elegiker und Iambographen, die hellischen Iamben Alkaios und Sappho, sowie Anakreon begünstigen durchaus die Langmessung der betreffenden Silbe; die attischen Dramatiker dagegen begünstigen die Messung als Kürze; Pindar und die übrigen choriastischen Lyriker nehmen ihren Standpunkt zwischen erster und den Dramatikern in der Mitte.

^{*)} Vgl. Hephæst. p. 6 W. $\mu\epsilon\tau\alpha\ \delta\epsilon\ \iota\ \nu\alpha\iota\sigma\tau\alpha\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \rho\ \lambda\epsilon\gamma\omega\sigma\alpha\mu\epsilon\nu\alpha\varsigma\ \sigma\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\ \delta\iota\alpha\tau\epsilon\iota\ \tau\alpha\iota\ \sigma\iota\lambda\lambda\alpha\iota\ \iota\sigma\tau\alpha\iota\ \sigma\alpha\upsilon\tau\alpha\ \tau\epsilon\ \sigma\alpha\iota\ \delta\iota\alpha\tau\epsilon\iota\ \sigma\iota\lambda\lambda\alpha\iota\sigma\tau\alpha\iota.$

a) Von allen griechischen Dialekten ist der ionische am weichsten. Damit hängt es sicherlich zusammen, wenn der epische Dichter an Consonantenverbindungen gleichsam Anstoss nimmt, während sie der attische mit Leichtigkeit überwindet: dem Sprachgefühl des Ioniers erscheinen Doppelconsonanzen, die für den Attiker die Kürze der Silbe nicht beeinträchtigen, gewichtig genug, um ihr den rhythmischen Werth einer Länge zu geben. Die leichtesten von allen Consonantenverbindungen sind die einer Muta mit folgendem ρ oder λ ; nur vor diesen am wenigsten Zeit für die Aussprache fordernden Verbindungen kann sich der ionische Dichter entschliessen die kurzvocalische Silbe als Kürze gelten zu lassen, aber ungleich häufiger gibt er ihr auch in diesem Falle die Geltung einer Länge. Homer gebraucht eine Silbe mit kurzem Vocal, auf welchen Muta und Liquida folgt, regelmässig als Länge, mögen diese beiden Consonanten im Inlaute des Wortes stehen oder den Anlaut eines folgenden bilden. Ausnahmen von dieser Regel finden sich nur bei Muta mit ρ oder λ und sind im Inlaute des Wortes sehr selten*), etwas zahlreicher allerdings, wenn Muta und Liquida im Anlaut eines neuen Wortes stehen, aber auch in diesem Falle nicht sehr häufig und fast ganz auf die erste Kürze des (3., 5., seltener 1. und 2.) Daktylus beschränkt**), und besonders bei iambischem Wortanlaut wie *Κρόνου*, *Κρονίων*, *προσηύδα*, *προκείμενα*, *δράκων*, *θρόνον*, *βροτῶν*, *βροτοῖσι*. — Von den beiden Liquididen ρ und λ ist die erstere leichter mit vorhergehender Muta zu sprechen als die letztere, und so lässt sich bemerken, dass Homer bei Muta mit λ seltener die Position vernachlässigt als bei Muta mit ρ ; insonderheit bildet bei ihm Media mit λ stets Position, während Media mit ρ zuweilen — wenigstens $\delta\rho$ und $\beta\rho$ — die Kürze der Silbe bestehen lässt. Eine Verbindung aber der Muta mit den Liquididen ν oder μ erscheint dem epischen Dichter zu gewichtig, als dass die kurz-

*) Ἀλλόθροος, ἀλλόθριος, Ἀμφιτρύων, Ἀφροδίτη, Πάτροκλε, προσέκλινε, τευχισπλήτα, πρωτόπλοον, ἀμφίβροτος, ἀμφιδρυφής, ἀλλοκρόσαλλος, δακρυπλώειν, προτρέποντο, προτραπέσθαι, τετράκνυλον (Q 324), ἐπιφράσσει, also meist Composita.

**) Ὡς οἱ μὲν τοιαυτὰ πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον und
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα
ἦ καὶ πρὸς ἀλλήλους . . .
εἰ δέ τις ἐστί βροτῶν . . .

In vielen dieser Fälle hindert die Cäsurpause das Verbinden der Muta mit dem vorhergehenden Vocale.

ocalische Silbe, auf welche sie folgen für kurz gelten könnte. Iesiod allerdings hat auch bei Muta mit *ν* die rhythmische Kürze eduldet (Op. 567 ἀρχοῦνέφαιος und 319 ἐτικτῆ πνέουσιν).

Homers Weise die Muta c. liquida zu behandeln wird auch von den älteren Elegikern und Iambographen befolgt. Diese Archilochos, Kallinos, Mimnermos) haben die Verkürzung nur elten und nur vor anlautender Muta c. liquida, aber auch hier ur, wenn die Liquida ρ ist. In der Mitte des Wortes ist Längung ie Regel. — Die späteren (Solon, Xenophanes, Theognis, Simo- ides) haben die Kurzmessung nicht gerade selten, besonders in usammensetzungen, aber die Längung ist viel häufiger. — Die üngsten Elegiker (Ion, Euenos, Dionysios, Kritias) scheuen die Kurzmessung auch im Wortinnern nicht und haben sie selbst vor Muta mit λ und mit ν*).

Die im epischen Metrum gehaltenen Partien des Dramas erfolgen nicht die Normen Homers, sondern die für den drama- tischen Dialog geltenden.

Auch die Epiker der alexandrinischen Zeit und der ersten nachchristlichen Jahrhunderte behandeln Muta c. liquida im Wesentlichen wie die Attiker**).

Bei Nonnos***) aber wirkt Muta c. liquida im Inlaute des Wortes fast durchgängig Position, jedoch bei zweisilbigen Wör- tern nur in der Vershebung. Correption tritt nur in solchen Wörtern ein, welche sie auch bei Homer zulassen. — Im An- laute eines Wortes dagegen wirkt bei ihm Muta c. liquida Position nur in der 1., 2. und 4. Hebung, nicht aber in der Senkung. Cor- reption tritt ein nach der ersten Kürze des 3., 5., 1., zuweilen des 2. Fusses, und bei der bukolischen Cäsur, jedoch nur vor Eigennamen.

b) Die attischen Dramatiker†) weichen von dem home- rischen Gebrauche aufs merklichste ab, nicht als hätten sie eine neue Behandlungsweise des sprachlichen Rhythmizomenon nach eigenem Belieben erfunden und eingeführt, sondern offenbar im engen Anschluss an die seit alter Zeit in der attischen Volks- lichtung der Demeter- und Dionysosfeste übliche Weise. Der attische ῥυθμοποιός wird von Anfang an von einem anderen Sprach-

*) C. Goebel, De correptione attica. Argent. 1876.

**) Ueber Callimachus vgl.: Fr. Beneke, De arte metr. Callimachi. Argent. 880, p. 27 ff. G. Heep, Quaestiones Callimacheae metricae. Bonn 1884, p. 31 ff.

***) A. Scheindler, Quaestiones Nonnianae. Brünn 1878.

†) J. Rumpel, Quaestiones metr. I. II. Insterburg 1865. 66.

gefühle geleitet, als der ionische, er besitzt für die Bewältigung der Consonantengruppe Muta c. liquida eine grössere Leichtigkeit und Energie, und die Mutae mit ν und μ machen ihm keine wesentlich grössere Schwierigkeit, als dieselben mit λ und ρ .

Wir behandeln zunächst — mit Ausschluss der Verbindung einer Media mit λ und mit ν — nur die Tenues und Aspiratae mit folgender Liquida, also $\pi\lambda\ \varphi\lambda$, $\kappa\lambda\ \chi\lambda$, $\tau\lambda\ \theta\lambda$, $\kappa\mu\ \chi\mu$, $\tau\mu\ \theta\mu$, $\pi\nu\ \varphi\nu$, $\kappa\nu\ \chi\nu$, $\pi\rho\ \varphi\rho$, $\kappa\rho\ \chi\rho$, $\tau\rho\ \theta\rho$. Vor diesen Consonantengruppen wird 1) auslautende kurzvocalische Silbe immer als Kürze gemessen*), 2) an- und inlautende kurzvocalische Silbe viel häufiger als Kürze denn als Länge; 3) beim Augment, bei der Reduplication und in der Schlussilbe des ersten Gliedes eines Compositums ist die Längung verhältnissmässig selten, die Kürze das bei weitem gewöhnlichere**). Die Längung beschränkt also sich auf den Inlaut uncomponirter Wörter und selbständiger Wortglieder der Composita, aber auch innerhalb dieses engen Gebietes ist die *βραχέα* häufiger als die *θείσει μακρά*, besonders bei den Komikern***).

Die Mediae (β , γ , δ) stehen in ihrer Verbindung mit ρ den Tenues und Aspiratae gleich, dagegen mit den Liquidae λ , μ , ν wirken sie positionsbildend und zwar stets $\gamma\mu\ \delta\mu$, $\gamma\nu\ \delta\nu$, fast ausnahmslos aber auch $\beta\lambda$ und $\gamma\lambda$. Die Ausnahmen für $\beta\lambda$ im Inlaute sind *βύβλον* bei Aesch. Suppl. 761, *ἀμφίβλητα* Eurip. fr. 698 und die augmentirten Formen von *βλαστάνω* (*ἔβλαστον*) bei Soph. Phil. 1311, El. 440, O. C. 533, fr. 491. 518, Eur. Med. 1256. Im Auslaut stehender Vocal bleibt kurz vor $\beta\lambda$ bei Aesch. Suppl. 317, Soph. O. R. 717, O. C. 697, El. 1060. 1081 (überall Ableitungen von dem Stamme *βλαστ-*), vor $\gamma\lambda$ bei Aesch. Pers. 591, Ag. 1629, Eur. El. 1014 (überall *γλῶσσα*).

*) Die wenigen Ausnahmen Eurip. Iph. A. 1579 *ἰνᾶ πλίξιεν*, fr. 406, 2 *ὅτι πλείστας*, Alc. 542 *παρὰ κλαίουσι*, El. 1058 *ἄρᾳ κλύουσα*, Aesch. Pers. 782 *νείᾳ φρονεῖ*, Eur. fr. 415, 4 *ᾗ κρύπτειν*, fr. 643, 1 *παρὰ κρητῆρα*, Iph. A. 636 *διὰ χρόνον*, 1366 *τί χρῆ δρᾶν*, fr. 707 *τί χρῆν* beruhen auf Textverderbniss und sind grösstentheils schon berichtigt.

**) Rumpel II, p. 17 berichtet Porsons Note zu Eurip. Orest. 64 dahin: *Vocabula composita, si in ipsam iuncturam cadit productio apud tragicos, tricies quinquies leguntur; maiore parsimonia in augmentis producendis utuntur, id quod fit ... quinquies decies. Maior autem licentia est, ubi praepositio voci coniungitur, duodeciens enim extat productio.*

***) Die wenigen zum Theil aus Tragikern stammenden Beispiele der Längung bei Aristophanes s. bei Rumpel I, p. 2 adn. 2.

sogar, was nicht einmal bei den Tragikern sich findet, vor (Pyth. VIII, 47 *Káδpov*) und *de* (Pyth. X, 72 *edēva*). Nie er tritt Kurzmessung ein vor *pa* und *pa*. — Zu bemerken ist bei, dass die daktylo-epitritischen Dichtungen häufiger die Langmessung haben, die iogädischen und pönischen sich mehr dem Brauche der Attiker nähern*).

III. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste ein Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. *depaís*, *edpa*, *depaís*, so tritt die Langmessung für die vorausgehende bei ein (z. B. Hephæst. p. 7). Dies in folgenden Fällen findet Anwendung statt:

1. In der bei den dorischen Dichtern statt *depaís* üblichen Form *depaís* kann die erste Silbe als rhythmische Kürze dienen, dreimal bei Pindar *Od.* II, 10, *Pyth.* III, 66, *Nem.* IV, 96, wend sie sonst bei ihm als Länge gemessen wird.

2. Vor folgendem *pa* behält die kurzvocalische Silbe bei

* Vgl. B. Dreyer, *Analecta Pindarica*. Vestf. 1880, p. 44 ff.

dorischen, attischen und alexandrinischen Dichtern bisweilen d
Geltung einer Kürze (Hephaest. p. 5), so im Wortauslaute Eur
Iph. A. 68 θυγατρὶ μνηστήρων, 852 (847) δεινὰ μνηστειν
Kratin. Panep. fr. 3 ἐπιλήσμοσὶ μνημονικοῖσι, Callim. fr. 27
Μνησάρχειος; im Inlaute Epicharm. fr. 69 εὖμνος, Aesch. A
990 ὕμνωδετ, 1459 πολὺμνάστον, Eurip. Bacch. 71 ὕμνήσω.

D. Kurzer Vocal vor Einem Consonanten*).

1. In der Endsilbe des Wortes.

Die Endsilbe eines Wortes ist entweder eine geschlossen
wenn zu dem Vocale desselben noch ein den Wortauslaut b
dender Consonant tritt, oder eine offene, wenn der Vocal selb
den Wortauslaut bildet.

a) Um zu bestimmen, in wie weit geschlossene kur
vocalische Endsilben vor folgendem Vocal als Längen g
braucht werden, sind vorweg diejenigen Fälle auszusondern, i
entweder der Vocal der Endsilbe ursprünglich ein langer w
also dieser, wenn die Silbe als rhythmische Länge gebraucht wi
nur in sein altes Recht wieder eintritt, oder das folgende W
ursprünglich einen consonantischen Anlaut hatte.

Ursprünglich langen Vocal hatten die Endsilben *ύς* u
ύν der oxytonirten Substantiva, wie *πληθύς*, *βρωτύς*, *κλιτ*
ίχθύς, *ἰθύν*, *ἀγλύς*; ferner die Endsilben *ις* und *ιν* bei viel
Substantiven, Adjectiven und Adverbien, wie *ὄρνις*, *ἔρις*, *Θεί*
παίς, *κληίς*, *Κισσηίς*, *βοῶπις*, *βλοσυρῶπις*, *γλαυκῶπις*, *θοῦρ*
ἵππουρις, *ἦνις*; *ἄλις*, *μόγις*, *πρίν*, *πάλιν*; die Endungen *ιν*
Dual und das Suffix *φιν* (s. Hartel, Hom. Stud. I², p. 104 f
Wenn also Endsilben dieser Art bei Homer oder einem d
älteren Dichter als Längen gemessen werden, so wird dies nic
als Lizenz gelten dürfen, sondern als Bewahrung oder Erneueru
der älteren Aussprache:

Z 79 *πᾶσαν ἐκ' ἰθύν ἔστε μάχεσθαι τε φρονέειν τε.*

A 36 *τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῷ βλοσυρῶπις ἔστεφάνωτο.*

B 348 *πρὶν Ἀργοσδ' εἶναι πρὶν καὶ Διὸς αἰγιόχοιο.*

Consonantischen Anlaut hatten noch in der Zeit
Entstehung der homerischen Gedichte viele Wörter, welche spä
mit einem Vocale (mit Spiritus asper oder lenis) anlauteten, u
konnten daher auf eine vorangehende geschlossene Silbe länge
einwirken.

*) Ueber den Gebrauch des Callimachus vgl. G. Heep a. a. O. p. 24

ring-
kione-

scall,
adewer

aldag
Gevag,
s. 190

d bei
E 758
A 51
s. 309
Ruch

enden
er Er-
n wie
indere
jeden.

Anlautendes *Vau* (*F*) wird bei den Hellenen Dichtern ebenso wie bei Homer positionsbildend gebraucht, z. B. *Alc.* 11 *ἔργα φίλων*, *Sapph.* 117 *οὐκ ἴσ' ἔσ' ἄλκιον*, *fr. adesp.* 31 B. *ἑσπέρων ἰλίων*. Bei den Elegikern und Iambographen aber hat es diese Kraft eingebüßt. Bei Pindar liegt nur ein zweifelhaftes Beispiel vor: *Isthm.* V, 42 *αἰθέρα νοσέον ἰλίων*. Vgl. *Hartel Hom. Stud.* III, 57. 58.

Während in den bisher besprochenen Fällen die Länge geschlossen oder kurzer Endsilben sprachliche Gründe hatte, erklärt

⁷⁾ Verzeichnisse bei *Etym. Gr. Gr.* I, § 18. *Hartel Hom. Stud.* III, 53 ff. *O. Meyer Gr. Gr.* p. 211 und anderwärts.

sich die Verwendung solcher Silben als rhythmischer Länge zahlreichen Stellen der epischen Dichtungen durch die Pause, welche mit der Cäsur des Verses verbunden ist, wenn sich zu ihr eine stärkere Interpunction gesellt. Die kurze Silbe wird in diesem Falle nicht zur Länge, sondern nur als Ersatz der Länge, gerade wie sie am Vers- und Periodenschluss die Länge ersetzen kann, indem die Zeit, während die Stimme ruht, für den Rhythmus mit in Anrechnung gebracht wird.

Am häufigsten treten kurze Endsilben für Längen an der Hebung des dritten Fusses des Hexameters vor der Peimimeres, z. B.

A 158 δεῦρο μαχησόμενος· ἐπεὶ οὐ τί μοι αἵτιός εἰσιν.

B 71 ᾧχετ' ἀποπτάμενος· ἐμὲ δὲ γλυκὺς ὕπνος ἀνήκεν.

Ξ 11 χαλκῷ παμφαῖνον· ὁ δ' ἔχ' ἀσπίδα πατρὸς ἑοῖο.

Demnächst in der zweiten und vierten Hebung vor der Tritimimeres und Hephthemimeres:

A 244 χωόμενος, | ὅ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.

X 198 πρὸς πέδιλον· | αὐτὸς δὲ ποτὶ πτόλιος πέτετ' αἰεὶ.

Γ 24 εὐρῶν ἢ ἔλαφον κερᾶν | ἢ ἄγριον αἶγα.

Seltener in der fünften Hebung:

A 85 θαρσήςας μάλα εἰπὲ θεοπρόπιον | ᾗτι οἶσθα.

Im elegischen Verse findet sich dieser Gebrauch am Schluss des ersten Gliedes, jedoch nur selten*), z. B. Theogn. 2

λήσομαι ἀρχόμενος οὐδ' ἀποπανόμενος.

Die Verwendung einer geschlossenen kurzen Endsilbe als rhythmischer Länge an Stellen, wo der Einschnitt des Verses eine kleine Unterbrechung herbeiführt, ist aus der epischen und elegischen Dichtung auch in die Lyrik übergegangen. Wir finden sie bei Pindar im episynthetischen wie im logaödischen Metrum an mehreren, freilich zum Theil zweifelhaften Stellen (s. Th. I. 1 zu Pind. Pyth. III, 6):

Ol. VI, 28 πρὸς Πιτάναν δὲ παρ' Εὐρώτα πόρον δεῖ σάμερον ἐλθεῖν ἐμὸν (Boeckh: σάμερόν μ').

Ol. VI, 103 δέσποτα ποντόμεδον, εὐθὺν δὲ πλόον καμάτων, wo Boeckh ποντομέδων will.

Pyth. III, 6 τέκτονα νωδυνίας ἄμερον γυιαρκέος Ἀσκληπίον. (Hermann: νωδυνιᾶν — γυιαρκέων.)

*) Häufig dagegen bei Gregor v. Nazianz und einigen anderen spä-

Pyth. IV, 184 τὸν δὲ παμπειθῇ γλυκὺν ἡμιθείοισιν πόθον | ἔνδαιεν Ἥρα.

Pyth. XI, 38 ἦ δ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσέπορον τριόδον ἐδινήθην.

Nem. I, 69 ἔνεπεν· αὐτὸν μὲν ἐν εἰρήνῃ τὸν ἅπαντα χρόνον ἐν σχερῶ.

Bei den attischen Dramatikern wird die kurze Endsilbe mit Consonantschluss nur sehr selten als Ersatz der Länge gebraucht, auch bei ihnen nur in der Hebung und wo eine kleine Stimm-pause die Differenz ausgleicht, insbesondere beim Personenwechsel und am Ende des metrischen Kolons; z. B. in anapästischen Hypermetra:

Soph. Ant. 932 KP. κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτήτος ὕπερ.

XO. οἰμοὶ θανάτου . . .

O. C. 139 OI. τὸ φατιζόμενον.

XO. ἰώ, ἰώ.

Eur. Med. 1396 MH. οὐπω θρηνεῖς. μένε καὶ γῆρας.

IA. ὦ τέκνα φίλτατα.

Im dochmischen Metrum:

Aesch. Eum. 149 ἰὼ παῖ Διός, ἐπὶ κλοπὸς πέλει.

Vgl. Seidler, de vers. dochm. p. 80*.

b) Offene Endsilben mit kurzem Vocale erscheinen vor einfachem consonantischen Anlaute bei Homer an solchen Stellen, wo das Metrum eine Länge fordert, meist nur in der Vershebung*), in folgenden Fällen:

Erstens vor Wörtern, welche ursprünglich mit zwei Consonanten anlauteten, insbesondere mit *φρ*, *σρ*, *σφ*, *σν*, *σμ*, *σλ*, *δφ*, *λφ*, indem diese Doppelconsonanz positionsbildend wirkt.

φρ war der ursprüngliche Anlaut bei *ρήγνυμι* und verwandten Wörtern wie *ρήκτός*, *ρήγμιν*, *ῥῶγες*, *ῥωγαλέος*, bei *ρίζα*, *ῥαδινός*, *ῥοδανός*, *ῥάκος*, *ῥέξω*, *ῥεῖα*, *ρήιδιος*, *ῥόπαλον*, *ῥάβδος*, *ρήτός*, *ρήθεις* und verwandten, bei *ῥινός*, *ῥιπή*, *ῥίον*, *ῥυμός*, *ῥυσός*, *ῥυτήρ*, *ῥύεσθαι* u. a.

Daher erklären sich Messungen wie

M 198 τεῖχος τε ῥήξειν καὶ ἐνιπρήσειν πρὸς νῆας.

A 846 νῖξ' ὕδατι λιαρῶ, ἐπὶ δὲ ῥίζαν βάλε πικρὴν.

Θ 148 ἦ ὅτι ποσσὶν τε ῥέξῃ καὶ χερσὶν ἐῆσιν.

Θ 179 ἵπποι δὲ ῥέα τάφρον ὑπερθορέονται ὀρυκτῆν.

Φ 445 μισθῶ ἐπὶ ῥητῶ· ὁ δὲ σημαίνων ἐπέτελλεν.

μ 46 ἀνδρῶν πνυθόμενων· περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν.

*) Wo diese Verlängerung in der Senkung eintritt, was im Ganzen nur siebenmal geschieht (ν 438, ρ 198, σ 109 πνκνὰ ῥωγαλέην, E 358, Φ 368, X 91 πολλὰ λισσόμενος, Ω 755 πολλὰ ῥυστάζεσκεν), scheint die ursprüngliche Naturlänge des neutralen α mitgewirkt zu haben.

σρ war der Anlaut von ῥέω, ῥόος und anderen Ableitungen derselben Wurzel, von ῥίς, ῥύπος, ῥυπάω, ῥωπήιον (vgl. G. Meyer Gr. Gr. § 164); daher die Messungen:

Σ 402 ἐν σπῆι γλαφυρῶ· περὶ δὲ ῥόος ὤκεανοιο.

Μ 159 ὥς τῶν ἐκ χειρῶν βέλεα ῥέον . . .

Ξ 467 τοῦ δὲ πολὺ προτέρη κεφαλὴ στόμα τῇ δινέε τε.

ζ 93 αὐτὰρ ἐπεὶ πλὴνάν τε κάθηράν τῃ ῥύπα πάντα.

Φ 559 Ἰδης τε κνημοὺς κατὰ τῇ ῥωπήια δύω.

Mit σφ lautete ursprünglich der Pronominalstamm σφε- an (ἔο, οἶ, ἔθεν, ἔ, ὅς), ebenso ἐκυρός und zahlreiche in der späteren Sprachentwicklung mit blosser σ beginnende Wörter (G. Meyer § 222. 248, Hartel I², 75); daher waren Messungen möglich wie:

Γ 172 αἰδοῖός τε μοὶ ἔσαι, φίλε ἐκυρὲ δεινός τε.

Ρ 463 ἀλλ' οὐχ ἦρει φῶτας ὅτε σεύαιτο διώκειν.

Τ 261 Πηλεΐδης δὲ σάκος μὲν ἀπὸ ἔο χειρὶ παχείη.

ι 293 ἔγκατά τε σάρκας τε . . .

Der Anlaut σν ist als ursprünglich nachweisbar für νεῦρον, νευρή, νιφάς, νιφόμενος, νυός, νότος, νότιος (s. G. Meyer § 247); daher die Messungen:

Α 118 αἶψα δ' ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμη πικρὸν οἰστόν.

Μ 278 τῶν δ' ὥστε νιφάδες χιόνος πίπτουσι θαμναί.

Ω 166 θυγατέρες δ' ἀνὰ δώματ' ἰδὲ νυοὶ ὠδύροντο.

Α 811 σκάζων ἐκ πολέμου· κατὰ δὲ νότιος ῥέειν ἰδρώς.

Die ursprüngliche Lautgruppe σμ im Anlaute kommt zur Geltung in den Wörtern μοῖρα (L. Meyer I, 697) und μάστιξ (Vaniček, Et. Wtb. 1041), z. B. II 367 οὐδὲ κατὰ μοῖραν und öfter, E 840 λάξετο δὲ μάστιγα.

σλ in λήγω (Brugmann, Gr. Gr. 26):

Ι 191 δέγμενος Αἰακίδην, ὁπότε λήξειεν αἰδων.

δφ war der alte Anlaut in δέισαι, δέος, δειλός, δεινός, Δεῖμος, δεῖμα und anderen Ableitungen der Wurzel δι-. Daher wird gemessen:

ι 236 ἡμεῖς δὲ δεισαντες ἀπεσσύμεθ'.

Ε 817 οὔτε τί με δέος ἴσχει ἀνῆριον οὔτε τις ὄνομος.

Ebenso erklärt sich bei δήν, δηθά, δηρόν die positionsbildende Kraft des δ aus der ursprünglichen Gruppe δφ im Anlaut (Curtius, Etym. p. 572):

ζ 33 ἐντύνει, ἐπεὶ οὐ τοι ἔτι δὴν παρθένος ἔσσαι.

Bei λίς aus der Verbindung λφ (Curtius, Etym. p. 367):

Ρ 109 ἐντροπαλίζομενος ὥς τε λίς ἡυγένοιος.

weiten Declination. Mit langem *i* erscheinen ἴαδαι Ψ 244, ἀγασταί Φ 143, ἀσπασαί α 415, εἰσιν Φ 241. Θ 267, ἐπὶ α 194. ω 444, Ὀνερῆς I 180, ω 309, ὠκίστα P 152, εὐρίστα Θ 108, ἰσχυρίστα Φ 116. I 23. Σ 69, Ἰσχυρίστας Ω 119. 147. 176. 196 u. a. Mit langem *a*: βασιλῆς § 343. ν 435, δαυκίς μ 306, ποσειδάων α 353, ἰσχυρῆς Ω 7, ἰσχυρῶν ν 285, ἰσχυρῶν α 109, πολέμων E 745. Θ 539 u. a. Vgl. Bartel, Hom. Stud. P, 56 ff. 60 ff. G. Meyer, Griech. Gramm. § 347 (345) u. 368 (366).

Viertens gestattete sich die homerische Dichtung ebenso wie für die geschlossene auch für die offene kurze Endsilbe die Freiheit, sie statt einer Länge in der Verschiebung vor einer der Hauptcaesuren des Verses zu verwenden, zumal wenn sich mit dieser eine stärkere Interpunction verbindet, wie

- Φ 269 ἄλλ' ἀνέστη, | σέθεν εἰ περ δὲ εἰ περ ἔμενα.
 Σ 263 πολέμωνος ἀπὸντος, | εἰς εἰς περ πολέμωνος ἀπὸντος.
 Φ 474 ἔπειτα, | εἰ περ εἴποις ἔπος ἀσπιδὸς ἀφ' ἑσπερος;

Die nachhomerischen Epiker haben alle diese bei Homer gefundenen Arten der Längung der Kürze oder ihrer Verwindung

als Länge in grösserem oder geringerem Grade festgehalten, namentlich schliesst sich Hesiod fast durchaus an den homerischen Gebrauch an; die jüngeren Dichter gehen zum Theil über die dort gezogenen Schranken in Bezug auf die positionsbildende Kraft der anlautenden Liquida hinaus. Aber allmählich schwindet infolge des oben S. 98 erwähnten Verwitterungsprocesses der Endsilben auch die Verwendung derselben als Längen vor liquidem oder ursprünglich doppelconsonantischem Anlaut immer mehr.

Bei Pindar wird eine kurze offene Endsilbe nur noch vor ϕ im Anlaut des folgenden Wortes gelegentlich als Länge gemessen, so Pyth. I, 45 *μακρὰ δὲ ῥίψαις*. Nem. V, 13 *τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου*. ib. 50 *μηκέτι ῥίγει*. VIII, 29 *ἔλκεα ῥῥξαν πελμιζόμενοι*; dagegen findet sich vor ϕ die Kürze gewahrt Nem. I, 68 *ὑπὸ ῥιπαῖσι*. Pyth. II, 73 *καλός· ὁ δὲ ῥαδάμανθους εὔ*.

Die attischen Dramatiker geben einer offenen Endsilbe vor folgendem anlautenden ϕ häufig die Geltung einer rhythmischen Länge, besonders in der Vershebung, aber auch in der Senkung, und zwar hat die ältere Komödie (Meineke, Hist. crit. com. p. 70) niemals die Messung als Kürze angewendet, die Tragödie mindestens häufiger die Langmessung*).

Aesch. Eum. 190 *ὑπὸ ῥάχιν παγέντες· ἄρ' ἀκούετε;*

Soph. O. R. 847 *τοῦτ' ἐστὶν ἴδῃ τοῦργον εἰς ἐμέ ῥέπον*.

Ant. 318 *τί δὲ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λήπην ὄπου;*

Eur. Suppl. 94 *ξένους θ' ὁμοῦ γυναῖκας, οὐχ ἵνα ῥυθμόν*.

Arist. Ran. 1059 *μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν*.

Dagegen:

Aesch. Prom. 713 *χρίμπτουςά ῥαχίαισιν ἐκπερᾶν χθόνα*.

992 *πρὸς ταῦτ' ῥιπτεύσθω μὲν αἰθαλοῦσα φλόξ*.

Vgl. Aesch. Sept. 91. 824, Choeph. 315, Eum. 789, Soph. O. R. 72. 1247.

Das einfache ϕ — denn an ein $\phi\rho$ wie bei Homer und Pindar ist ja bei den Attikern nicht zu denken — muss also bei ihnen im Anlaute einen energischeren Consonantenlaut gehabt haben, als das mit einer vorausgehenden Muta verbundene, welches mit dieser zusammen nur selten die vorausgehende Kürze zur Länge verstärkt.

*) Vgl. Rumpel, Philol. XXV, p. 477; doch sind dessen Zusammenstellungen und Zählungen mit Vorsicht zu benutzen; z. B. gehört O. C. 1724 *τί ῥέξομεν* zu den unentschiedenen Fällen, Phil. 1191 desgleichen; auch Sept. 105 ist nicht unbedingt beweisend, ebenso wenig Ag. 389 (407).

ist, sondern die Genetivformen auf *eo*⁸²⁾ herzustellen sind:

Ε 118 *ελλας* 'typica psychologica Neofelasma'.

α 86 *ελλας* *εως* 'Allice psychologica Neofelasma'.

Bartel, Rom. Stud. III, 12 zieht die Formen auf *eo* vor und will diese dann mit halbvocalischem *j* gesprochen wissen.

Wenn hier also die kurze Silbe zu Recht besteht, so kommt dagegen in anderen Fällen ein ursprünglich langer Vocal wieder zur Geltung, so in *θεωρης* und *θεωρηας*⁸³⁾ II 174, P 238, ε 477, 581, η 284, hymn. in Ven. 4, Z 318, A 86, ε 517.

⁸²⁾ Vgl. z. B. v. Wilamowitz, Philol. Untersuch. VII, 208.

⁸³⁾ Derselben Formen sind auch in Fällen wie *Ε 318* (*θεωρης*), *Ε 21* (*θεωρηας*), *Ο 258* (*θεωρηας*), *Ε 131*, *Ζ 131*, *Η 180*, *Ν 188* (*θεωρητας*), *Υ 68*, *Φ 104*, *Χ 4* (*θεωρηας*), *Ν 158* *θεωρηας*, *Ο 250*, *Τ 242*, *Φ 294*, *Υ 254*, *ω 180* (*θεωρηας*) herzustellen, wo ohnehin wenig an eine Längung der Funksilbe zu denken ist.

⁸⁴⁾ Ueber *θεωρηας* bemerkt G. Meyer, Gr. Gr. § 111: „Locativ eines *α*-Stammes ist *θεωρηας*“.

Messungen der homerischen Poesie wie *κᾱλός*, *ἴσος*, *φθάνω*, *ἄνω*, *τίνω* und ähnliche im Gegensatze zu der attischen mit *i* und *ĩ* haben ihre etymologische Begründung, indem die Vocallänge auf Ersatzdehnung beruht; s. Curtius, Etym. 140. 378; Brugmann in Curt. Stud. IV, 98 u. Gramm. § 57. — *Φίλος* (A 155, E 359, Φ 308) neben *φίλος* erklärt sich aus ursprünglichem *σφεμιλος*, s. Vaníček, Etym. Wtb. 1035. — Auch die mit *α* privativum zusammengesetzten Bildungen wie *ἀθάνατος*, *ἀκάματος*, *ἀνέφελος*, *ἀπάλαμος* haben die Länge der ersten Silbe nicht der Versnoth zu danken, sondern dem Ersatz für den Nasal des negativen Präfixes, der auch noch in *ἀμφασίη* P 695, δ 704 zur Geltung kommt; vgl. Curtius, Etym. p. 306.

Schwierigkeiten hat die Erklärung der Production der ersten Silbe bei Homer in den Wörtern *ἀπονέοντο* B 113. 283 und sonst, *ἀποπέσθισιν* ω 7, *ἀποδίωμαι* E 763, *ἐπίτονος* μ 423 und diese werden vorläufig noch dem Gebiete der „rein metrischen Dehnung“ überlassen bleiben müssen.

Doch ist es unstatthaft jede unorganische Dehnung, welche sich die Sprache gestattet, dem Dichter als Lizenz zuzuschreiben, zumal wenn die Analogie der Wortbildungen in sehr deutlicher Weise zu seinen Gunsten spricht.

Die Langmessung einer Silbe mit kurzem Vocale hat ferner auch im Inlaute vielfach ihren Grund darin, dass der nachfolgende einfache Consonant die Stelle zweier vertritt; so bei Homer und den älteren Dichtern öfters in Compositis, wenn der erste Theil mit einem Consonanten schloss, der zweite ursprünglich mit einem *ϝ* oder *σ* begann, wie *συνεχῆς* M 24, ι 74, *συνεχέως* Hesiod. Theog. 636, *παρέχῃ* τ 113, *πᾶρειπών*, *πᾶρειπούσα* Z 62. 337, *ἀσινέτημι* Alc. fr. 18, 1. Hierher dürfte auch *ἐπιεῖ*, *ἐπειδή*, wo es im ersten Fuss des Hexameters als Spondeus resp. Molossus gemessen wird (X 379, Ψ 2. 279, θ 452, φ 25, ω 482), zu rechnen sein, da es aus *ἐπὶ* und *εῖ* zusammengesetzt ist; s. Curtius, Etym.⁵ p. 394. Ebenso ist die Langmessung berechtigt, wenn zwar der erste Theil des Compositums vocalisch auslautet, der zweite aber ursprünglich zweiconsonantigen oder stark articulirten liquiden Anlaut hatte, wie in *ἀπενίζοντο* K 572, *κατανεύω* ι 490, *διεμοιράτο* ξ 434, *μεταλίξαντι* I 299*).

*) Oft wird dann der betr. Consonant auch in der Schrift verdoppelt, namentlich nach dem Augment, z. B. *ἰδδαισεν*, *ἔλλαβεν* u. dgl.

Aus der Verdoppelung des liquiden Lautes in der Aussprache klären sich wohl auch die auffälligen Messungen bei attischen Chören:

Aesch. Sept. 488 Ἰκπῶμέδοντος*) σχῆμα καὶ μέγας τύπος.

ib. 532 Παρθένοναῖος*) Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόσδ' ἀνήρ.

Soph. Ai. 510 καὶ τοῦ Φρυγίου Τελεύταντος,

und ebenso, wo es sich um σ handelt, die Messung:

Soph. fr. 785 Ἀλφεισίβοιαν*) ἦν ὁ γεννήσας πατήρ.

gl. G. Meyer, Gr. Gr. § 288 u. 292.

Die Langmessung einer kurzvocalischen Silbe vor einer Aspiration in Fällen wie

M 208 Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἶδον αἰόλον ὄφιν.

η 119 ξεφουρή πνεύουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.

Theogn. 1099 βρόχον ἀπορρήξας· σὺ δ' ἐμῆς φιλότητος ἀμαρτῶν.

Hippon. fr. 49 ἦν αὐτὸν ὄφιν τῶντινυήμιον δῆκη.

Aesch. Choe. 1041 φαιοχίτωνες πᾶσαν Ἀργείων πόλιν

Arist. Eccl. 571 νῦν δὲ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν.

t begründet in der Natur dieser Aspirata, die sich hier in ihrer Aussprache einer Doppelconsonanz nähert: φ = πφ, χ = κχ, = τθ, wie denn für Hesiod (fr. CLXXIV) bei Athen. XI 498 A ausdrücklich σκύπφον statt σκύφον bezeugt ist und bei ind. Ol. VI, 24. II, 74 ὄκχος statt ὄχος, ὀκχέοντι statt ὀχέοντι geschrieben wird**). Vgl. H. Roscher, Curt. Stud. I, 2, 121 ff. Curtius, Etym. S. 464. 699. G. Meyer, Gr. Gr. § 210 (213).

§ 18.

Vocal im Wortauslaute vor folgendem Vocal.

Hiatus. Vocalverschmelzung.

Durch das Zusammentreffen eines vocalisch auslautenden und eines vocalisch anlautenden Wortes entsteht ein Hiatus (χασμῶς), z. B. ἐπὶ αὐτόν, τῷ ἀγαθῷ.

Der Hiatus wurde von den Griechen als eine störende Unterbrechung (κακία***) der sprachlichen Continuität empfunden und darum im Inlaute der metrischen Periode (Vers, μέτρον, ὑμέτρον) im Allgemeinen gemieden und nur in ganz bestimmten Fällen zugelassen. Dagegen ist er am Ende der Periode ohne

*) Luthmer De choriambis et ionicis a minore diambi loco positis disert. Philol. Argent. VIII) p. 4 sieht darin einen Choriambus als Stellvertreter eines Diambus.

**) So auch bei Theognis βρόχον und bei Hipponax ὄφιν bei Bergk P. L.

***). Vgl. Studemund Anecd. Var. I p. 214 § 2.

Beschränkung gestattet, es darf also auf eine mit vocalisch lautendem Worte schliessende Periode überall und unter j Bedingung eine solche folgen, welche mit einem vocalisch anlautenden Worte beginnt.

Im Inlaute der Periode erschien ein Hiatus nur da zulässig, wo ein Absetzen der Stimme eintrat, insbesondere bei Sinnes- oder Cäsurpause; übrigens aber wurde er durch völlige oder theilweise Verschmelzung der zusammenstossenden Vocale aufgehoben. Es kommt bei dieser Verschmelzung sowohl auf die Qualität als auf die Quantität der betreffenden Vocale an.

Auslautender kurzer Vocal erleidet vor folgendem vocalischen Anlaute eine Reduction seiner Dauer in dem Masse, dass er nicht mehr eine messbare Silbe bildet, und wird dem entsprechend auch in der Schrift in der Regel nicht bezeichnet. Diese Behandlung, welche in einigen Fällen auch einem Diphthong widerfährt, wird in der technischen Sprache *συναλοιφή*, auch *θλιψις*, gewöhnlich aber Elision genannt.

Auslautender langer Vocal oder Diphthong wird vor vocalischem Anlaute entweder in seiner Quantität bis zur Hälfte oder zur Hälfte einer rhythmischen Kürze abgeschwächt, oder er verschmilzt mit ihm zu einem als rhythmische Länge geltenden Mischvocal. Jenes heisst Verkürzung oder schwacher Hiatus; dieses je nach der Art, wie die Verschmelzung erfolgt, mit den Namen Krasis, Synizesis oder Synekphonesis und Aphaeresis bezeichnet.

Wir werden im Folgenden zunächst von den verschiedenen Arten der Vocalverschmelzung beim Zusammentreffen von Auslaut und Anlaute handeln, nämlich 1) von der Synakope oder Elision, 2) von der Vocalverkürzung oder dem schwachen Hiatus, 3) von der Krasis, der Synizesis, der Aphaeresis, und dann die Bedingungen besprechen, unter denen ein wirklicher Hiatus zugelassen wird.

Scheinbarer Hiatus.

Vorerst jedoch ist zu erwähnen, dass der Zusammenstoß von vocalischen Auslaute und Anlaute oft nur ein scheinbarer ist; dies ist der Fall, wenn der Anlaute der ursprünglichen Sprache gemäss nicht wirklich ein Vocal, wie in der Sprache, sondern vielmehr ein Consonant war (scheinbarer Hiatus).

Hierher gehören die zahlreichen Fälle, wo in der Sprache

u B p. LXXVII. Raach, Hesiod. Unterz. Prag 1875, p. 41 ff.)

Bei den Römischen Dichtern wird die hinstützende Kraft des *f* nach in der Schrift zum Ausdruck gebracht, z. B. *Alc.* 15 *ἐὼς τε φαίης...*, *Sapph.* 2, 9 *πλάσσει φέροις*; s. Clemm, *Cart. Stud.* IX, 447 ff. Kuhn, *De digamma* p. 320 ff.

Bei den Elegikern und Iambographen hat *f* zwar seine cantionsbildende Wirkung verloren, hindert aber sowohl nach engem als nach kurzem Vocale den Hiauis (Röscher in *Cartus' Index* I, 1, 177). Das Gleiche gilt von Pindar (s. Hartel, *Hom. Stud.* III, 84 f., der 98mal kurzen, 25mal langen Vocale als durch geschüttet nachweist), z. B. *Od.* IX, 15 (35) *ἐν θέλῃσι θεράπειε τίς αἰεταῖα λέλογγε*. XIV, 20 *αὖθις ἔσσιν ἀκαταγέλας εἴς θέλον*.

Doch ist ausdrücklich hervorzuheben, dass weder bei Homer od. den späteren Epikern, noch bei den Lyrikern und Elegikern ch Consequenz in diesem hinstützenden Gebrauche des *f* zeigt,

^{*)} Vgl. G. Meyer, *Gr. Gr.* § 225 (217) gegen G. Curtius, *Philol.* III, 2 u. 3m.⁴ 602 ff.

sondern vielfach vor mit *f* anlautenden Wörtern auch Elision des auslautenden Vowels oder Verkürzung eintritt. Hartel zählt bei Homer 324 Fälle von Elision kurzer, 78 von Correetion langer Ausgänge auf (III, 68 ff.), Rzach (p. 56) bei Hesiod 40 Fälle von Elision, 18 Fälle von Correetion.

Sogar im Drama bewahrt der alte Anlaut von *oi* noch seine hiatustilgende Kraft an manchen Stellen, wie Aesch. Ag. 1147 περιβάλλοντό *oi* πτεροφόρον δέμας. Soph. Trach. 650 *á* δέ *oi* φίλα δάμαρ. Eur. Phoen. 637 ἔθετό *oi*. Cratin. Com. 2 p. 148 (fr. 241 K.) Ἴφραν τέ *oi* Ἀσπασίαν τίκτει.

Eine besondere Betrachtung erfordern die Fälle des scheinbaren Hiatus bei den Epikern, wo auslautender kurzer Vocal vor scheinbar vocalischem Anlaut als Länge gemessen erscheint, wie

E 302 σμερδαλία *λάων*,

vgl. Θ 321, II 758, T 41, T 285. 382. 443, χ 81.

E 371 . . . ἀγκὰς ἐλάζετο θυγατέρα ἦν,

vgl. Z 192, A 226, N 376.

Ξ 92 ὅστις ἐπίσταιτο ἦσι φρεσὶν ἄρτια βάζειν

und ähnliche, wie ἀπὸ *fo* E 343, ἀπὸ ἔθεν Z 62 und öfter.

Γ 172 . . . φίλῃ ἐκυρέ.

Hier kann es fraglich erscheinen, ob nicht die ursprüngliche Doppelconsonanz *σf*, wo sie etymologisch feststeht, positionsbildend wirksam wurde, insbesondere bei dem Pronominalstamme *σi*; in anderen Fällen dürfte vielmehr an die Vereinigung des *i* mit dem vorangehenden Vowale zu einem Diphthong zu denken sein, wie sie auch bei Zusammensetzungen wie ἀπόεψη (Φ 283), ἀποέρσειε (Φ 329) eintrat; s. G. Meyer, Gr. Gr. § 239 (240).

Synaloiphe oder Elision*).

Ein kurzer Vocal im Wortauslaut wird in weitaus den meisten Fällen vor dem folgenden vocalischen Anlaute fast völlig verflüchtigt und darum in der Schrift (in den Codices der Dichter, weniger in Inschriften) meist weggelassen und durch den Apostroph ersetzt, z. B. μυρι' Ἀχαιοῖς, ἄλγε' ἔθηκεν.

Die älteren Techniker, so noch Hephaestion p. 11 W., nennen

*) Thiersch, Gr. Gr. § 39 u. 164. Spitzner, De versu heroico p. 161 sqq. und Excurs VII zu II. T 349. Krüger, Gr. Gr. II, § 12. La Roche, Hom. Unters. p. 110 ff. Ueber die Elision bei den Alexandrinern: Fr. Beneke, Beiträge zur Metrik der Alexandriner I. II (Bochum 1883. 1884).

Das auslautende *r* kann überall elidiert werden, auch in dem optativen *ἴσθι* bei Homer, wofür die Elision bestritten wird [§ 511 *et* § 'Ἀντιγόνη' *ἴσθης ἴσθι* 'Ὀγκασσέω Μανδάνω'); nur selten geschieht es bei dem Suffix *ρ* (Hes. Sc. 174), in den Dualformen und dem Optativ Aoristi auf *εσ* (La Roche, Hom. Unters. p. 115).

Die Vocale *a* und *e* entstehen sich der Elision in den Formen in relativ-demonstrativen Pronomina (Artikel) *ὅς, ἐν, ἐν, ἔ, ἔ* und *ε* der Präposition *ἐν*, wo Krasis einströmen pflegt (s. S. 124), *ad* in den Genetivendungen auf *ω, ου, ιτο* bei Homer, während (dar auch hier Elision zulässt (Monsson, Annot. crit. p. 161).

Das auslautende *i* wird nicht elidiert in *εἴ, εἰ, ἀπεί* (in letzterem nur im iolischen Dialekt); auch im Dativ Singularis rührt es sich gegen Elision, weil es ursprünglich lang war (Hesych., Philol. IV [1849], S. 504. La Roche, Hom. Unters. 116. Hartel I², 58), und verpflichtet sich nur selten bei Homer, weshalb alte Grammatiker es hier geschrieben wissen wollten

⁷⁹ Laumann, De obsoletis systematicis p. 17 ff.

122 Zweites Capitel. Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmisismus und Synizese annahmen (19 Fälle citirt La Roche, Hom. Unt. p. 126 ff.), z. B. K 277, E 5

χαῖρε δὲ τῷ ὄρνιθ' Ὀδυσσεύς . . .
ἀστέρ' ὀπωρινῷ ἐναλλόμενον . . .

Ebenso bei den Lyrikern (Th. Bergk zu Anacr. 17 παῖδ' ἄλ Pind. Ol. IX, 112 ἐν δαίθ' ὄς); für die attischen Dichter und die Elision des dativischen ι völlig bestritten von Nauck Soph. O. C. 1436 und Trach. 675.

Synaloephe des Diphthongs αι haben die Epiker, Lyriker und Komiker manchmal bei den Endungen μαι, σαι, ται, ισθαι, welche auch der Accent als abgeschwächte Längen erw. z. B. A 117 βούλομ' ἐγώ, κ 385 πρὶν λύσασθ' ἐτάρους; und aber die Tragiker, bei denen widerstehende Stellen, wie Ae. Sept. 473, Soph. El. 818, Phil. 1071, Eur. Iph. T. 662, Iph. 1141 zu emendiren sind. Ganz vereinzelt findet sich dies in der adjectivischen Form ὀξεῖται A 272 ὀξεῖ' ὀδύναι.

Der Diphthong οι erleidet zuweilen Synaloephe bei Homer in μοί, σοί, τοί; bei den Tragikern nur in der Interjection ο (dagegen Nauck, Anhang zu Soph. Ai. 354).

Verkürzung des langen Auslauts.

Dem Principe nach dasselbe wie die Synaloephe der lautenden Kürze ist die Verkürzung der auslautenden Länge vor folgendem vocalischen Anlaute. Wie dort der einzelne kurze Vocal zur zeitlosen Vorschlagsilbe wird, so verliert hier zweizeitige lange Vocal die Hälfte seines Werthes und wird einzeitigen Kürze. Besonders häufig werden von dieser Verkürzung die diphthongischen Auslaute αι, οι, ει und ου betroffen, deren zweiter Bestandtheil, das ι oder υ, hierbei in einen H-vocal übergeht, z. B. Ἀνδρα μοι ἔννεπε, ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος. s. Hartel, Hom. Stud. III, 41. G. Meyer, Gr. Gr. § 154 (1).

In der epischen Poesie ist diese Verkürzung der lautenden Länge etwas durchaus Gewöhnliches, sowohl in der ersten als in der zweiten Arsisilbe des Daktylus, ja selbst einmal innerhalb desselben Fusses, wie

π 217 φῆναι ἦ αἰγυπιοί . . .

Am seltensten erscheinen die langen Vocale η und ω und uneigentlichen Diphthonge in dieser Weise verkürzt, nach Hartels (Hom. Stud. II, 331) und Rzachs (Hesiod. Unt. p. 17) Zählungen bei

: des Iambus oder Trochäus; daher war Pind. Pyth. VIII, 96
: zu dulden ἄσπετος, ἀλλ' ὅταν αἴδη ..., sondern ἄσπε-
nach Plat. de conc. 6 zu schreiben.

Zweifelhafte Beibehaltung:

- Soph. O. B. 165 ἀπὸ τοῦ ἀσπέρου καί.
ib. 173 γένος αἰσπρὸν οὐκ ἴσμεν.
O. C. 648 Τὸ ἀσπέρου, καὶ οὐκ ἔσπέρου
Pind. Pyth. I, 1 ἀσπέρου καὶ ἀσπέρου.
O. IX, 22 ἴσμεν, ἀλλ' ὅταν.
Aesch. Suppl. 1020 κασπέρου καὶ καὶ ἔσπ' Ἐσπέρου.

Aufgegebene Beibehaltung:

- Eur. Med. 1081 ἀλλ' οὐκ ἔσπετος καὶ ἔσπετος.
Soph. O. B. 165 ἢ αἰσπρὸν, ἀσπέρου οὐκ ἴσμεν.
El. 164 ὅς γ' ἔσπετος ἀσπέρου ἀσπέρου ἔσπετος, Phil. 854

*) Bei uns sind diphtongische Ausgänge 140mal, Insprachenliste nur
1 verzeichnet nach Hartel, Hec. Stud. III, 2 f.

*) Vgl. Böcher, De vera doctum. p. 97 ff.

$\bar{\alpha}$, ϵ i, α i, \omicron i, ϵ v ein. Am gewöhnlichsten wird von ihr betroffen der Anlaut der Pronominalformen $\acute{\epsilon}\gamma\acute{\omega}$, $\acute{\epsilon}\mu\omicron\upsilon$, $\acute{\epsilon}\mu\omicron$ i, $\acute{\epsilon}\mu\omicron\varsigma$, $\acute{\epsilon}\mu\alpha$ i- $\tau\omicron\upsilon$, $\acute{\epsilon}\kappa\epsilon$ i $\nu\omicron\varsigma$, der Präpositionen $\acute{\epsilon}\varsigma$, $\acute{\epsilon}\nu$, $\acute{\epsilon}\kappa$, $\acute{\epsilon}\pi$ i und der augmentirten Verbalformen. Ist der anlautende Vocal ein $\bar{\alpha}$, so schwanken die Ausgaben zwischen Synizesis und Aphaeresis, z. B. Aesch. Suppl. 725 $\mu\eta\ \acute{\alpha}\mu\epsilon\lambda\epsilon\iota\nu$ und $\mu\eta\ \acute{\mu}\epsilon\lambda\epsilon\iota\nu$. — Bei Homer kommt die Aphaeresis noch nicht vor, denn *A* 277 ist $\Pi\eta\lambda\epsilon\acute{\iota}\delta\eta\ \theta\acute{\epsilon}\lambda'$ und *o* 317 $\delta\tau\tau\iota\ \theta\acute{\epsilon}\lambda\omicron\iota\epsilon\nu$ zu schreiben; *I* 654, *A* 608, δ 71 sind die vollen Formen $\acute{\epsilon}\mu\eta$, $\acute{\epsilon}\mu\omega$ (mit Verkürzung der vorausgehenden Länge) vorzuziehen. Bei den äolischen Dichtern und Anakreon ist sie nur selten, vgl. Sapph. fr. 2, 15, Anacr. fr. 21; dagegen sehr häufig im Dialog des attischen Dramas.

Wirklicher Hiatus.

Wenn der vocalische Auslaut mit dem vocalischen Anlaut keine Verschmelzung erfährt, sondern beide neben einander in voller Selbständigkeit gesprochen werden, ist ein wirklicher Hiatus vorhanden. Die Zulassung eines solchen ist bei allen Dichtern, mag nun der auslautende Vocal ein langer bzw. ein Diphthong oder ein kurzer sein, auf ein enges Gebiet beschränkt. am häufigsten findet er sich bei Homer und den nachhomerischen Epikern, am seltensten bei den attischen Dichtern und bei Nonnos und seinen Nachahmern.

Die natürlichste und begründetste Entschuldigung des Hiatus ist eine jede, wenn auch noch so kleine, Unterbrechung der Continuität der Rede, wie sie innerhalb der rhythmischen Periode durch die Cäsur und den Gliedschluss gegeben ist, ferner aber auch im dramatischen Dialog nicht nur durch den Personenwechsel, sondern schon durch blosses Absetzen der Stimme bei stärkerer Interpunction und nach lebhafterem Ausruf herbeigeführt wird.

Die Cäsur entschuldigt den Hiatus, zumal wenn sie sich mit einer Sinnespause verbindet, im epischen Hexameter nicht blos, wenn der Auslaut in der Hebung steht und eine Länge ist, sondern auch wenn er in der Senkung steht und eine Kürze ist. Ersteres ist der Fall bei der Penthemimeres, Trithemimeres und Hephthemimeres:

A 34 $\acute{\Lambda}\lambda\prime\ \sigma\upsilon\kappa\ \acute{\Lambda}\tau\tau\epsilon\acute{\iota}\delta\eta\ |\ \acute{\Lambda}\gamma\alpha\mu\acute{\epsilon}\mu\omicron\nu\omicron\iota\ \eta\eta\delta\alpha\nu\epsilon\ \theta\nu\mu\omega$.

B 451 $\delta\tau\acute{\epsilon}\rho\upsilon\nu\omicron\sigma\prime\ \acute{\iota}\nu\alpha\iota\ |\ \acute{\epsilon}\nu\ \delta\acute{\epsilon}\ \sigma\theta\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma\ \acute{\omega}\rho\sigma\epsilon\ \acute{\epsilon}\kappa\acute{\alpha}\sigma\tau\omega$.

A 441 $\kappa\alpha\tau\epsilon\acute{\iota}\ \phi\acute{\iota}\lambda\omega\ |\ \acute{\epsilon}\nu\ \chi\epsilon\rho\sigma\acute{\iota}\ \tau\acute{\iota}\theta\epsilon\iota\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \mu\epsilon\nu\ \pi\rho\sigma\acute{\epsilon}\epsilon\iota\pi\epsilon\nu$.

I 341 Ἀτρεΐδαι; | ἐπεὶ οὗτις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων.

B 809 πᾶσαι δ' αἰγύνυντο πύλαι, | ἐκ δ' ἔσσυντο λαός.

ζ 77 παντοίην, ἐν δ' ὄψα τίθει, | ἐν δ' οἶνον ἔχευεν,

letzteres bei der τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον und der bukolischen Cäsur:

A 569 καὶ ῥ' ἀκέουσα καθῆστο | ἐπιγνάμψασα φίλον κῆρ.

B 315 μήτηρ δ' ἀμφοποῦτο | ὀδυρομένη φίλα τέκνα.

B 218 κυρτῶ, ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε· | αὐτὰρ ὕπερθε.

E 221 ἀλλ' ἄγ' ἐμῶν ὀρέων ἐπιβήσεο, | ὄφρα ἴθωαι.

Nur ausnahmsweise erscheint vor der Penthemimeres eine Kürze statt der Länge als Auslaut im Hiatus:

ι 366 Οὗτις ἐμολγ' ὄνομα, | Οὐτὶν δέ με κικλήσκουσιν,

nicht häufig vor der βουκολικὴ eine Länge in der Senkung des 4. Fusses:

Φ 51 ἡ δ' ἄρ' ἐφ' ὑψηλῆς σανίδος βῆ· | ἐνθα δὲ χηλοί.

X 386 δικτύῳ ἐξέρυσαν πολυπῶ· | οἳ δέ τε πάντες.

Im elegischen Verse hingegen, dem sog. Pentameter, ist der Hiatus am Ende des ersten Kolons ausgeschlossen, während die Kürze statt der Länge manchmal zugelassen wurde (Mar. Vict. 110, Diom. 503 K.); erst die späteren Griechen, wie Gregor von Nazianz, gestatteten den Hiatus an dieser Stelle. Ebensowenig dulden ihn der trochäische und der iambische Tetrameter in der Cäsur, noch weniger der iambische Trimeter.

Dagegen findet sich in den strengen anapästischen Hypermetern nicht eben selten Hiatus am Gliedschlusse, trotzdem dass für sie das Gesetz der *συνάφεια* gilt. Doch stellt es sich heraus, dass hier fast immer die durch den Personenwechsel herbeigeführte Unterbrechung das entschuldigende Moment bildet, so z. B.

Soph. O. C. 170 OI. Θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ; |

AN. ὦ πάτερ, ἄστοις ἴσα χρὴ μελετᾶν.

v. 1757 f. AN. προσιδεῖν αὐταὶ πατρὸς ἡμετέρου. |

ΘII. ἀλλ' οὐ θεμιτόν.

Eur. Alc. 78 TIM. τί σεσίγεται δόμος Ἀδμήτου; |

TIM. ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδεῖς.

Aesch. Ag. 794. 1522, Eum. 314 sind emendirt.

Auch Declamationspausen, wie sie insbesondere nach Interjectionen, Ausrufungen, Anreden u. dgl. eintreten, rechtfertigen oder entschuldigen den Hiatus, da sie ein Absetzen der Stimme (Kehlkopfverschluss) nöthig machen. Reich an solchen Exclamationen ist die Tragödie, besonders in den Kommoi und Threnoi.

Aesch. Pers. 931 ὄδ' ἐγώ, | οἰοῖ, | αἰαντός.

ib. 1004 λή, λή, | ἰώ, ἰώ.

ib. 1017 ὄρω, ὄρω.

Soph. Antig. 1328 ἔω, ἔω *).

Hierher gehören auch Fälle aus anapästischen Hypermetern
Soph. O. C. 188

Οἱ ἄγε νυν σύ με,· παῖ, | ἔν' ἄν εὐσεβίας . . .

Eur. fr. 114 = Arist. Thesm. 1065 ὦ νῦν ξερά, | ὥς μιν
ὑπνευμα διώκεις. Arist. Thesm. 776 ὦ χεῖρες ἐμαί, | ἐγγχεῖν
und aus dochmischen Perioden wie Aesch. Sept. 96 ἰὼ μάκ
εὐεδροί, | ἀκμάζει βρετέων. Eum. 146 δυσαχές, ὦ πόποι, | ἄ
τον κακόν.

Auch im Trimeter findet sich dieser Hiatus Aesch. Ag. 12

παπαῖ· | οἶον τὸ πῦρ ἐπέχεται δέ μοι·

ὅτοτοῖ, Λύκει' Ἀπολλων, οἶ, | ἐγώ, | ἐγώ.

Gegenüber diesen durch eine Unterbrechung der Stimmcontinuität gerechtfertigten Arten des Hiatus stehen die lautes, wo seine Entschuldigung in der Natur des lautes zu suchen ist. Hier kommen vornehmlich die lautes Vocale und Diphthongen, dann aber auch die nicht elidirten kurzen Vocale (s. S. 121) in Betracht.

Wenn ein langer Vocal oder Diphthong im Wortanlaut vor vocalischem Anlaute weder mit demselben verschmilzt noch vor ihm verkürzt wird, sondern seine Länge behauptet, so ist dies allerdings ein Verstoss gegen das Gesetz der sprachlichen *συνάφεια*, ein wirklicher Hiatus, doch findet sich dieser Hiatus in der epischen Poesie häufig genug und zwar besonders wenn der lange Auslaut den schweren Takttheil, die V-hebung, bildet. Diesen Hiatus muss also das Ohr des epischen Sängers nicht unangenehm empfunden haben, was sich aus langsamen und abgemessenen Vortrag des Epos erklärt. Bei Zulassung desselben kam es übrigens nicht, wie C. A. Hoffmann Quaest. hom. p. 53 ff. meinte, auf die grammatische Functionen an, sondern vielmehr auf die Festigkeit des V-

*) Doch tritt sowohl bei Interjectionen als bei wiederholten Worten infolge schnellen Zusammensprechens oft auch Verkürzung des langen lautes ein, z. B. Soph. Antig. 1332 ὄπατος· ἔω ἔω ∪ ∪ ∪ ∪ . . . ib. 1265 ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων. Aesch. Eum. 247 ὄρα ὄρα μάλ' αὖ. Pron. ἰὼ ἰὼ πόποι.

latus bilden, namentlich $ea\bar{\iota}$ $\bar{\epsilon}$ und $\bar{\eta}$, demnächst $ea\bar{\beta}$, $ea\bar{\delta}$, $ea\bar{\nu}$,
 γ , $ea\bar{\iota}$, $\mu\bar{\epsilon}$, $\epsilon\bar{\iota}$, $\mu\bar{\alpha}$, $ea\bar{\iota}$, $\epsilon\bar{\iota}$. Nicht selten kommt auch noch
 e Interpunction hinzu, um den Hiatas weniger empfindlich zu
 sehen.

Bei den Lyrikern und Dramatikern ist das Gebiet dieses
 atus ein ungleich beschränkteres. Pindar steht dem home-
 schen Gebrauche noch erheblich näher, doch ist die Zahl der
 agen^{*)} vor einem vocalischen Anlaut bei ihm schon sehr gering.
 In schweren Takttheil eines Daktylus resp. Anapäst bildet der
 ige Anlaut:

Ol. I, 103 $\mu\alpha\bar{\nu}\epsilon\bar{\iota}$ $\beta\epsilon\alpha\bar{\nu}\bar{\epsilon}$ | $\beta\alpha\bar{\iota}$ $\delta\bar{\epsilon}$. . .

Isth. I, 41 $\gamma\eta\sigma\bar{\iota}\tau\epsilon\bar{\rho}$ | $\beta\alpha\gamma\alpha\bar{\nu}$.

Ol. VI, 82 $\beta\alpha\bar{\iota}$ $\gamma\bar{\iota}\delta\alpha\bar{\nu}$ | $\delta\alpha\delta\alpha\bar{\nu}$.

Non. VI, 24 $\epsilon\alpha\bar{\iota}\delta\bar{\iota}\delta\bar{\iota}$ | $\epsilon\bar{\gamma}$ $\delta\alpha\gamma\alpha\bar{\nu}$.

Ib. 16 $\delta\gamma\alpha\bar{\nu}\bar{\iota}\gamma\bar{\iota}$ | $\epsilon\bar{\iota}\nu\epsilon$ $\beta\bar{\iota}\nu\epsilon\bar{\nu}$.

^{*)} Die kurzen Vocale im Anlaute vor vocalisch beginnenden Wörtern
 V, 11 $\epsilon\bar{\nu}$ $\beta\alpha\bar{\nu}$, Ol. VII, 29 $\epsilon\bar{\nu}$ $\gamma\bar{\iota}\delta\alpha\bar{\nu}$, Ol. V, 18 $\beta\bar{\iota}\nu\epsilon\bar{\nu}$ $\beta\alpha\bar{\nu}$, Ol.
 III, 102 $\delta\alpha\bar{\iota}$ $\gamma\bar{\iota}\delta\bar{\iota}$, Isth. I, 8 $\delta\bar{\iota}\nu\alpha\bar{\nu}$ $\gamma\bar{\iota}\delta\bar{\iota}$, Ib. I, 32 $\delta\bar{\iota}\nu\alpha\bar{\nu}$
 $\beta\bar{\iota}\nu\bar{\iota}$ sind wohl durch den Anlaut ($\bar{\epsilon}$) geschützt.

130 Zweites Capitel. Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmisirten eines Iambus:

Ol. III, 30 Ὀρθώσῃ | ἔγραψεν;

den leichten eines Spondeus:

Isth. I, 16 ἦ Καστορέω | ἦ . . .

Das Fortwirken der für das Epos geltenden Normen auch sich im Drama in Fällen wie

Soph. El. 157 οἶα Χρυσόθεμις ζῶει καὶ | Ἰφιδάνασσα.

ib. 148 ἂ | Ἴτυν, ἀλλ' Ἴτυν ὀλοφύρεται.

Trach. 1010 ἵπταί μου τοιοῦτ', | ἦδ' αὐθ' ἔρπει . . .

Ant. 967 ἀκταὶ Βοσπόριαι | ἰδ' ὁ Θερμῶν ἄξενος,

die freilich ziemlich vereinzelt dastehen.

Der Hiatus bei kurzem Vocale im Auslaute findet sich von den oben besprochenen Fällen abgesehen — meist nur wo der kurze Vocal die Elision nicht zulässt, so besonders den Wörtern auf *υ*, wie ἄστυ, αἰπύ, σύ, ἐύ, bei den Pronomen *ὁ*, *τό*, *τά*, *τί*, *τι*, *ὅτι*, der Präposition *περί*, den Genetiven *οἰο*, *εἰο*, *αο* im Homer; bei den Komikern auch in der Verbindung *οὐδὲ εἰς*, *οὐδὲ ἔν*, *μηδὲ εἰς*, *μηδὲ ἔν*.

§ 19.

Vocal vor folgendem Vocale im Wortinlaute.

Das Zusammentreffen zweier Vocale wurde auch im Wortsinn wegen der Nöthigung zu neuem Ansetzen der Silben als etwas Lästiges und Anstössiges empfunden und durch völlige Zusammenziehung oder theilweise Verschmelzung der beiden Vocale oder durch Ausstossung des einen nach Möglichkeit seitigt. Allerdings erscheinen, zumal in der älteren Dichtung sehr viele inlautende Hiate, aber bei weitem die meisten nur für das Auge vorhanden, nicht auch in der Aussprache wirklich zur Geltung gekommen, so lange die erst später völlig verschwundenen Spiranten *ϕ*, *ι* und *σ* noch in höherem oder geringerem Grade hörbar wurden. Insbesondere hob in der homerischen Dichtung der in der Zeit ihrer Entstehung lebendige Laut *ϕ* den inlautenden Hiatus in zahlreichen Fällen auf, die in der Schrift sich berührende Vocale und in der späteren Sprachentwicklung Zusammenziehung zeigen wie *οἷς*, *παῖς*, *ἔδης*, *ἔειπεν*, *ἀέκων* u. dgl. Aber auch intervocalisches Jod und Sigma werden bei Homer wenigstens noch als leiser Hiatus empfunden worden sein, der genügt, um den Uebergang von Vocal zu Vocal zu vermitteln.

ευ in *ἰχνεύων* Pyth. VIII, 35, *ἔχευαν* Isth. VII, 58 (s. Hartel, Hom. Stud. III, 21).

Bei den attischen Dichtern wird oft *οι* zu *οι* verkürzt in dem Verbum *ποιεῖν* und den Pronomina *τοιοῦτος*, *τοιοῦσδε*, *οἷος*. *ποῖος*, *αι* in den Adjectiven *δείλαιος*, *γεραιός*, *παλαιός*; gelegentlich aber auch in anderen Fällen, z. B. in *οἰωνούς* Soph. El. 1058, *Ἰδαίαν* Eur. Andr. 275, *φιλαθήναιος* Arist. Vesp. 282.

Die Vereinigung zweier Silben im Wortinnern, von denen die erste vocalisch ausgeht, die zweite vocalisch anlautet, zu einer einzigen langen Silbe wird ebenso wie beim Zusammenstoß zweier Wörter Synizesis genannt, wenn sie nur in der Aussprache, nicht auch in der Schrift zum Ausdruck kommt. Sie tritt besonders häufig ein, wenn der erste Vocal ein *ε*, seltener wenn er ein *ι*, *υ*, *α* oder *ο* ist. In vielen dieser Fälle erfolgt die Vereinigung durch Uebergang dieses Vocals in einen halbvocalischen Laut, so wenn auf das *ε* ein langer Vocal folgt wie in *πόλεως*, *Μενέλεως*, *Πηληιάδεω*, ferner bei *ι* oder *υ* in Fällen wie *Ἰστίαια* B 537, *Αἰγυπτιή* I 382 (δ 83. 127. 229, ξ 263. 286), *πόλιος*, *πόλιας* (B 811. Φ 567, θ 560. 574), *Ἥλεκτρώωνος* Hesiod. Sc. 3, *γενύων* Pind. Pyth. IV, 225, *κτανωπιδων* Aesch. Pers. 559, *Ἐρινύων* Eurip. Iph. T. 931.

In anderen Fällen ist die Synizesis im Wortinlaute nur eine Vorstufe der Contraction, so in den homerischen Declinationsformen auf *εα* wie *θεοειδέα*, *Εὐπίθεα* ω 523 und in Conjugationsformen wie *ἡνώγεα* ι 44, κ 263, *ἴσχεο*, *ἡρίθμεον*, *ἐθρήνεον* oder, wenn der erste Vocal ein *α* ist, wie in *ἄελιος*, *τετράορον*. *τιμάορος*, *χρυσάορα* bei Pindar.

Die inlautende Synizesis ist häufig in allen Theilen des Dramas und wird in den Canticis mit besonderer Freiheit angewendet; jedoch Aristophanes macht — abgesehen von den Stellen, wo er Homer oder die Tragiker vor Augen hat — nur selten von ihr Gebrauch. — Vgl. über die Synizesis bei Homer J. Menrad, De contractionis et synizeseos usu hom. Monach. 1860: bei den Tragikern J. Rumpel, Philologus XXVI (1867) S. 241 ff. und Chr. Baier, Animadv. in poet. trag. graecos. Cassellis 1874.

§ 20.

Wortende. Satzende.

Aristoxenus lässt in der oben S. 95 erörterten Stelle nicht bloß die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze als die

Wortbrechung am Schluss absichtlich gebildet hat, um durch das Ungewöhnliche eine poetische Wirkung zu erreichen**); doch ist dies wohl nur in äusserst seltenen Fällen geschehen, wie z. B. von Eupolis in den *Raptes* fr. 73 K.:

αἰὶ' εἶσι θωρηκὲς ἔστω' αἰ γὰρ αἰὶδὲ ἀπο-
θωρηκὲς θωρηκῶν κῆ; κῆλιν μῆλα.

Einige Male ist auch αἰὶ κῆ κῆρ κῆρ κῆρ κῆρ κῆρ, wie He-
 phaestion p. 16 sagt, ein dem Metrum widerstrebender
 Eigenname, welcher nothwendig in einem elegischen Distichon
 gebraucht werden musste, unter zwei Versen vertheilt, so von
 Menander fr. 131 B. der Name *'Aporagῆρος*:

*) Vereinzelte Ausnahmen notirt Boeckh de metri Pindari III, 22.

***) Vergleiche in deutscher komischen Dichtung:

So wunste sich auch in seinen grössten
 Unglückliche Bierengüssen zu betäuben,
 und war froh, dass er mit bei-
 der Hand den Bechern entgegen sei.

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φάως γένεθ', ἦνέκ' Ἀριστο-
γείτων Ἰππαρχὸν κτείνει καὶ Ἀρμόδιος,

von Nikomachos der Name Ἀπολλόδωρος:

οὗτος δὲ σοι ὁ κλεινὸς ἄν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-
δωρος· γινώσκεις τοῦνομα τοῦτο κλύων,

und auf einer Inschrift der Name Νικομήδης:

θῆκε δ' ὁμοῦ νόσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο-
μήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Eine weitere Ausnahme von dieser Norm bildet die sogenannte Episynaloephe, von welcher der Scholiast zu Hephaest. p. 144 und Athenaeus X p. 543 sprechen. Sie tritt ein, wenn ein auslautender kurzer Vocal am Versschluss vor folgendem vocalischen Anlaute im Anfang des nächsten Verses elidirt wird, also wenn συναλοιφή im Aus- und Anlaute zweier aufeinanderfolgender Verse stattfindet („ἐπισυναλοιφή διὰ τὸ συνάπτεσθαι τὸ σύμφωνον τῷ ἑξῆς ἰάμβῳ ἥτοι τῷ στίχῳ“). Diese Freiheit wird seit der Zeit des peloponnesischen Krieges für den Trimeter zugelassen, am häufigsten von Sophokles, der dieselbe, wie Athenaeus a. a. O. sagt, zuerst in seinem Oedipus Rex nach dem Vorgange des Kallias angewandt hat. Daher heisst sie auch (schol. Heph.) das εἶδος Σοφοκλείου.

O. R. 29 ὅφ' οὐ κινεῖται δῶμα Καθμεῖον· μέλας δ'
Ἰδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.

332 ἐγὼ οὐτ' ἐμαντὸν οὐτε σ' ἀλγυνῶ· τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.

785 κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἐτερόπομην. ὅμως δ'
ἔκνιζέ μ' αἰεὶ τοῦθ'· ὑφείρκε γὰρ πολὺ.

791 ὥς μητρὶ μὲν χρεῖη με μιχθῆναι, γένος δ'
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὀρέαν.

1184 ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'
οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὓς τί μ' οὐκ ἔδει κτανῶν.

1224 οἱ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσάψεσθ', ὅσον δ'
ἀρεῖσθε πένθος, εἵπερ ἐγγενῶς ἔτι.

El. 1017 ἀπροσδόκητον οὐδὲν εἰρηκας· καλῶς δ'
ἦδη σ' ἀπορρίψουσιν ἀπαγγελλόμεν.

Sophokles trennt hier durchgängig und sicher in bewusster Absicht den der Episynaloephe vorausgehenden sechsten Iambus des Trimeters durch Interpunction von den fünf übrigen Iamben ab, so dass also der durch Episynaloephe vereinte An- und Auslaut der beiden Verse auch dem Gedankenzusammenhange nach verbunden sind und im Vortrage sich eng aneinander schliessen. In zwei anderen Stellen

Ἐπίτῳ δαδασσῶναι καὶ Ἰσχυρῶι εἰπῶναι Ἐψῶ,
ἀδαστ' α' ἰστ' ἀδασσῶν . . .

oder nach der Schreibart der aristophanischen und aristarchischen Schule (a. schol. Heph. p. 143) Ἐψ|ν' ἰστροῦ. Aber das hier vorkommende Ἐψῶ ist ohne Apostroph zu schreiben als Accusativ eines Nominativs Ἐψῶ, der dem lateinischen dies (Dissepiter) entspricht.

Auch von Pindar glaubte man, dass er am Ende eines Metrums ein apostrophirtes Wort gebraucht habe, aber die Stellen, wo dies früher angenommen wurde (Ol. III, 35, Pyth. IV, 9, IX, 92, Nem. VIII, 38), sind jetzt in befriedigender Weise emendirt.

2. Am Schlusse des Kolons, wo die moderne Poesie gleichfalls regelmässig ein Wortende eintreten lässt, hat die griechische Dichtung das Eintreten desselben zwar häufig und in gewissen Varietäten fast durchweg angewendet, aber keineswegs mit derselben Strenge wie am Ende des Metrums die Forderung des Wortschlusses als unabweisbar geltend gemacht. Den

Einschnitt am Ende des rhythmischen Gliedes, welcher durch das Einfallen des Wortendes gebildet wird, nannten die Alten *διαίρεσις* oder *τομή*, wir Neueren bezeichnen ihn als Cäsur.

Die meisten lyrischen Metra verhalten sich gegen die Cäsur am Ende des inlautenden Kolon gleichgültig und gestatten zuweilen Wortbrechungen, die unserem Gefühle sehr widerstreben, wie Soph. Phil. 687 ff.

*πῶς ποτε, πῶς ποτ' ἀμφιπλήκτων ῥοθίων μόνος κλύων,
πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὐῖτω βιοτὰν κατέσχευ;*

Mit grösserer Strenge dagegen wird im Hexameter und im trochäisch-anapästischen und iambischen Tetrameter, besonders aber im elegischen Vers auf das regelmässige Eintreten der Cäsur gehalten, wo die Wortbrechung zu den ganz seltenen Ausnahmen gehört, s. Heph. 53. Auch die anapästischen Hypermetra schliessen jedes Kolon mit vollem Worte, ja selbst innerhalb desselben gern die einzelne Dipodie ebenfalls.

3. Ein Vers oder genauer gesagt ein Metron oder eine Periode, deren Ende mit einem Satzende zusammenfällt, heisst *ἀπηρτισμένον* (s. Schol. Heph. p. 198, Pseudo-Drako 141, Tract. Harl. 325), z. B. II 1

ὥς ἐλπὼν πυλίων ἐξέσσυτο παίδιμος Ἴκτωρ.

Unsere moderne Poesie hat eine entschiedene Vorliebe für das Zusammenfallen von Satz- und Versende:

Wie kommts, dass du so traurig bist, | da alles froh erscheint?

Man sieht dir's an den Augen an, | gewiss du hast geweint.

Und hab' ich einsam auch geweint, | so ist's mein eigner Schmerz:

Und Thränen fliessen gar so süss, | erleichtern mir das Herz.

Was hier in eine Zeile geschrieben ist, entspricht einer dikolischen Periode im Sinne der Griechen: die ganze Periode enthält einen logischen Satz, das einzelne Kolon ein logisches Satzglied. Und gerade Verse wie diese sind es, welche wir als besonders fließende bezeichnen, während wir das „Fließende“ vermissen, wenn der logische Abschnitt allzuhäufig mit den rhythmischen Abschnitten im Widerspruch steht. Und unsere moderne Weise ist auch die Weise aller übrigen indogermanischen Völker, und gerade die früheste und älteste indogermanische Metrik bevorzugt diejenige Bildung der Metra, welche die Griechen *ἀπηρτισμένα* nennen: so ist es mit der alliterirenden und der reimenden Langzeile der alten Germanen, mit dem Çloka der Inder, mit dem

Ungerade Takte.

ο ο|ο πούς τρίσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ (2 : 1).

ο ο ο ο|ο ο πούς ἑξάσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ (4 : 2 = 2 : 1).

ο ο ο ο|ο ο πούς πεντάσημος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ (3 : 2).

Die Römer übersetzen die rhythmischen Verhältnisszahlen mit den Ausdrücken „par, duplex, sescuplex“.

Der erste der vier einfachen Takte ist der gerade Takt, die drei anderen sind ungerade Takte. Weshalb zerlegt Aristoxenus jede einfache Taktgrösse, nicht blos die gerade, sondern auch die ungerade, in zwei Abschnitte (*χρόνοι ποδικοί* oder *σημεῖα ποδικά*)? Wenn es sich um Raumgrössen handeln würde, so wäre folgende Zerlegung eine symmetrische, welche sich der Anschauung als eine sehr bequeme, leicht fassliche darstellte.

$$\begin{array}{ccccccc} & - & | & - & & & \\ - & - & | & - & - & | & - \\ - & - & | & - & - & | & - \end{array}$$

Dann würden sich um ein Mittelglied gleich grosse Seitenglieder gruppieren. Aber so natürlich eine solche Gruppierung für Raumgrössen erscheint, so unmöglich ist sie bei Zeitgrössen. Für die letzteren gewinnt die Anschauung nur dann eine bequeme Uebersicht, wenn sie eine jede in nicht mehr als nur zwei Abschnitte zerlegt, von denen sie die Grösse des einen mit der des anderen leicht vergleichen kann, wenn es sich dabei um so kleine schnell zu überschauende Zahlen wie 1, 2, 3, 4 handelt.

Von den beiden Abschnitten des einfachen Taktes enthält der eine das Zeitmoment der Hebung, der andere nicht (der andere enthält blos Zeitmomente der Senkung). Derjenige Zeitabschnitt, in welchem die stärkste Hebung des einfachen Taktes enthalten ist, der starke Takttheil, wird von Aristoxenus mit Rücksicht auf die beim Taktiren gebrauchte Bewegung der Hand oder des Fusses mit dem Terminus

κάτω χρόνος, Niederschlag,

der schwache Takttheil als

ἄνω χρόνος, Aufschlag

bezeichnet. Gleichbedeutend mit *ἄνω χρόνος* gebraucht Aristoxenus das Wort

ἄρσις,

für *κάτω χρόνος* sagt derselbe auch

βάσις.

Drittes Capitel.

Versfüsse, Kola, Metra.

§ 21.

Classification der Πόδες.

Wie sich Takt vom Versfuss unterscheidet, ist S. 32 angegeben. Gesagte Verse zerfallen nicht in Takte, sondern nur in Versfüsse; gesungene Verse zerfallen zugleich in Takte und in Versfüsse, welche letztere wir im Unterschiede von denen der *φωνή λογική* als Versfüsse der *φωνή μελωδική*, als melische Versfüsse bezeichnen. Das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik redet nur von melischen Versfüssen — von *πόδες* als Takten in dem Sinne, wie dies Wort in unserer Musik gebraucht wird, Hephaestion auch von *πόδες* der *φωνή λογική*.

Fällt Versfuss und Takt zusammen, so ist derselbe ein einfacher („*πὺς ἀσύνθετος*“ Aristoxenus); fasst er mehrere Versfüsse in sich, so ist er ein zusammengesetzter („*πὺς σύνθετος*“).

Takt und Versfuss lassen sich kürzlich so definiren: Bei Takten kann man die Zeitdauer eines jeden nach den Einheiten 1..2..3..4..5..6 abzählen, bei Versfüssen der gesagten Poesie nicht, sondern nur die in einem Verse enthaltenen Hebungen.

Es gibt in den gesungenen Versen drei Arten von einfachen Takten, je nach der Zeitdauer. Aristoxenus misst die Dauer des Taktes nach dem Betrage der in ihm enthaltenen kurzen Silben, — der kleinsten rhythmischen Masseinheiten, welche er als *χρόνοι* *πρῶτοι* („Primärzeiten“) bezeichnet. Also dreizeitige, vierzeitige, fünfzeitige, sechszeitige einfache Takte, *πόδες τρίσημοι*, *τετράσημοι*, *πεντάσημοι*, *ἑξάσημοι* nach Aristoxenus, während bei Hephaestion und den Metrikern die Termini *πόδες τρίχρονοι*, *τετράχρονοι*, *πεντάχρονοι*, *ἑξάχρονοι* gebraucht werden.

Λόγος ποδικός.

Die zu einem einfachen Takte zusammengeschlossene Gruppe von Primärzeiten zerlegt sich in zwei Abschnitte (*χρόνοι ποδικοί*), deren Grössenverhältniss den „*λόγος ποδικός*“ bildet:

Gerader Takt.

ο ο | ο ο πὺς τετράσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ (2 : 2).

(1 : 1).

αἰσχύς (1 : 2 = 2 : 1).

αἰσχύς (1 : 2).

ein Verhältnisszahlen mit
x².

ist der gerade Takt, die
schallt zerlegt Aristoteles
in gerade, sondern auch
zwei *αἰσχύς* oder *αἰσχύς*
lassen handeln würde, so
ische, welche sich der An-
t festliche darstellte.

gleich grosse Seitenglieder
die Gruppierung für Baum-
; bei Zeitgrößen. Für die
dann eine bequeme Ueber-
x als nur zwei Abschnitte
einen mit der des anderen
dabei um so kleine schnell
4 handelt.

einfachen Taktes enthält

der eine uns *αἰσχύς* der andere nicht (der
andere enthält bloß Zeitmomente der Senkung). Derjenige Zeit-
abschnitt, in welchem die stärkste Hebung des einfachen Taktes
enthalten ist, der starke Takttheil, wird von Aristoteles mit
Rücksicht auf die beim Taktiren gebrauchte Bewegung der Hand
oder des Fusses mit dem Terminus

αἰσχύς ὑπόβολος, Niederschlag,

der schwache Takttheil als

ἀναβολή, Aufschlag

bezeichnet. Gleichbedeutend mit *ἀναβολή* gebraucht Aristoteles
das Wort

ἔφεσις,

für *αἰσχύς ὑπόβολος* sagt derselbe auch

ὑπόβολος.

in einen τετράσημος und einen δίσσημος zerlegten. Nach Aristoxenus gehört sowohl der πεντάσημος wie der εξάσημος in die Kategorie der πόδες ἀσύνθετοι; zwar verstatten die genannten πόδες der eine die Zerlegung

ο ο ο | ο ο,

der andere die Zerlegung

ο ο ο ο | ο ο,

d. i. in dem einen ist zu einem χρόνος τρίσημος, in dem anderen zu einem χρόνος τετράσημος als zweiter Bestandtheil ein χρόνος δίσσημος hinzugefügt. Aber nach Aristoxenus bildet das δίσσημον μέγεθος zwar einen χρόνος ρυθμικός, aber keinen πούς: man kann daher nach Aristoxenus nicht sagen, dass der πούς πεντάσημος in mehrere πόδες zerfalle. Nach Aristoxenus würde er in anderthalb Versfüsse, einen ganzen πούς τρίσημος und einen halben πούς τετράσημος zerfallen. So besteht denn der von der metrischen Theorie sogenannte πούς σύνθετος aus der Combination von einem und einem halben πούς. Unter den Versfüssen, welche Aristoxenus „πόδες ἀσύνθετοι“ nennt, gibt es mithin nach der von den Metrikern überlieferten Theorie zwei verschiedene Klassen:

1. Πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας. Dies sind die von Aristoxenus als ἀσύνθετοι, von den Metrikern als ἀπλοὶ bezeichneten dreizeitigen und vierzeitigen Versfüsse, der πούς τρίσημος und der πούς τετράσημος. Dies würden die primären Versfüsse sein.
2. Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας. Dies sind die von Aristoxenus ebenfalls unter die Klasse der ἀσύνθετοι gezählten fünfzeitigen und sechszeitigen Versfüsse, der πούς ἀσύνθετος πεντάσημος und der πούς ἀσύνθετος εξάσημος. Nach der in der Theorie der Metriker enthaltenen Auffassung gehören diese Versfüsse nicht in die Kategorie der ἀπλοὶ, sondern der σύνθετοι πόδες: ein jeder von ihnen ist aus einem ganzen ἀπλοῦς und einem halben ἀπλοῦς zusammengesetzt. Dies würden die secundären Versfüsse sein.

Wir haben diesen Unterschied primärer und secundärer Versfüsse*) der Theorie der πόδες als die beiden obersten Kategorien zu Grunde zu legen.

*) Die von den Metrikern überlieferte Classification in πόδες ἀπλοὶ und πόδες σύνθετοι finden wir zuerst bei Dionysius de comp. verb. c. 17, wo es heisst: „Τὸ δὲ αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ρυθμόν... Ἀπλοῦς δὲ ρυθμός ἢ ποὺς

Die sieben Aristoxenischen διαφοραὶ ποδικαί.

Im zweiten Buche der Aristoxenischen Rhythmik heisst es:

Τῶν δὲ ποδικῶν διαφορῶν ἐκκείσθωσαν αἱ ἑπτὰ ...

α'. Μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει πούς ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾗ.

β'. Γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίου, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐνρhythμων χρόνων.

γ'. Οἱ δ' ἄλογοι διαφέρουσιν τῶν ρητῶν τῷ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ρητόν.

δ'. Οἱ δ' ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων.

ε'. Διαιρῶσει δὲ διαφέρουσι ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ, ἥτοι κατὰ ἀμφοτέρω, κατὰ τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θάτερα.

ς'. Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως <διαιρεθ>ῇ.

ζ'. Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. Ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μὲν, ἄνισον δὲ <τάξιν> ἔχουσι τῶν ἄνω χρόνων <καὶ> τῶν κάτω.

§ 22.

Die Aristoxenischen πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι.

Von den vorstehenden sieben Taktunterschieden muss zunächst der vierte näher erörtert werden. Der einfüssige d. i. der nur einen Versfuss enthaltende Takt ist ein unzusammengesetzter, genannt μονοποδία. Diejenigen, welche mehrere Versfüsse enthalten, sind zusammengesetzte. Der zweifüssige heisst διποδία, der dreifüssige τριποδία, der vierfüssige τετραποδία*). Den fünf- füssigen dürfen wir πενταποδία, den sechsfüssigen ἑξαποδία nennen. Mehr als sechs Versfüsse können nach der Darstellung des Aristoxenus nicht zu einem πούς σύνθετος verbunden werden.

οὗτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν οὔτε μείζων τριῶν ... Οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων (τῶν ἀπλῶν) εἰσὶ σύνθετοι.“ Vgl. oben S. 27. Auch der bei Bakchios p. 22 M. erhaltene Katalog der πόδες, welcher gleich der Stelle des Dionysius das Wort πούς und ῥυθμός gleichbedeutend gebraucht, legt die Classification der Metriker zu Grunde: Τῶν δὲ ῥυθμῶν οἱ μὲν εἰσὶν ἀπλοῖ, οἱ δὲ συμπεπλεγμένοι.

*) Τριποδία Heph. p. 48, τετραποδία Heph. p. 50 W.

Doch hängt das Maximum der zu einem ποὺς zu vereinigenden Versfüsse von der Zahl der in einem jeden derselben enthaltenen χρόνοι πρώτοι ab. Die von Aristoxenus gegebene Grenzbestimmung lässt sich bequem auf die von den Metrikern überlieferte Classification in πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας und πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας zurückführen. Von den primären Versfüssen kann eine Dipodie, eine Tripodie, eine Tetrapodie, eine Pentapodie gebildet werden, eine Hexapodie also blos von dreizeitigen, nicht von vierzeitigen Versfüssen. Es gibt nach der Lehre des Aristoxenus blos trochäische und iambische, aber keine daktylischen und anapästischen Hexapodien.

Von den secundären Versfüssen, den Päonen und Ionici, können Dipodien und Tripodien, aber keine Tetrapodien gebildet werden. Es gibt weder päonische noch ionische Tetrapodien als πόδες σύνθετοι. Eigenthümlich ist es, dass zufolge der Aristoxenischen Doctrin auch päonische Pentapodien vorkommen können.

Ein jeder dieser πόδες σύνθετοι kann, wie Aristoxenus ausdrücklich hinzusetzt, eine συνεχὴς ὁρθμοποιία bilden, d. h. er kann continuirlich hinter einander wiederholt werden. Es gibt aber auch noch andere πόδες, sei es ἀσύνθετοι, sei es σύνθετοι, von denen jeder nur so gebraucht wird, dass er unter heterogene πόδες nur vereinzelt eingemischt, aber nicht mehrmals wiederholt werden kann.

Πόδες σύνθετοι und σύνθετοι τῆς πρώτης ἀντιπαθείας.

Trochäische und iambische.

Monopodie: ποὺς τρίσημος ἀσύνθετος

— ∪ 3zeitiger Trochäus

∪ — 3zeitiger Iambus.

Dipodie: ποὺς ἑξάσημος σύνθετος

— ∪ — ∪ 6zeitige trochäische Dipodie

∪ — ∪ — 6zeitige iambische Dipodie.

Tripodie: ποὺς ἑννεάσημος σύνθετος

— ∪ — ∪ — ∪ 9zeitige trochäische Tripodie

∪ — ∪ — ∪ — 9zeitige iambische Tripodie.

Tetrapodie: ποὺς τετράσημος σύνθετος

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ 12zeitige trochäische Tetrapodie

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — 12zeitige iambische Tetrapodie.

Pentapodie: ποὺς πεντεκαίδεκάσημος σύνθετος

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ 15zeitige trochäische Pentapodie

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — 15zeitige iambische Pentapodie.

Unter die Kategorie des ionischen Rhythmus gehört auch der Päon epibatus, ein $\pi\acute{o}\upsilon\varsigma$ δεκάσημος aus 5 Längen

---, -- 10zeitige unvollständige ionische Tripodie,

worüber weiterhin das Nähere.

Ueber die historischen Wandlungen der Nomenclatur sei hier Folgendes gesagt.

In einzelnen Fällen haben die Grammatiker auch die antike Terminologie verändert. Ein Beispiel dieser Art ist der χορεύς, den die Rhythmik des Arist. § 20 als Bezeichnung des $\pi\acute{o}\upsilon\varsigma$ - \cup identisch mit τροχάϊος gebraucht. Die meisten Grammatiker haben ihn für den aufgelösten τροχάϊος $\cup \cup \cup$ (oder Iambus) fixirt. So schon das Verzeichniß des Dionysius. Doch herrscht noch gegen das Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts und noch später zwischen den einzelnen Berichterstatlern in dieser Terminologie keine Uebereinstimmung (denn Quintilian gebraucht choreus in alter Weise für \cup , dagegen trochaeus Cicero für $\cup \cup \cup$ instit. 9, 4, 87 ff. Vgl. ebendas. § 82 „tres breves trochaeum, quem tribrachyn dici volunt, qui choreo trochaei nomen imponunt“).

Wichtiger ist die Nomenclatur des Ionicus. Dieser $\pi\acute{o}\upsilon\varsigma$ hieß früher βακχεῖος (auch der Choriambus wurde so genannt)*). Dass ihm von den alexandrinischen Grammatikern der Name ἰωνικός ἀπὸ μείζονος und ἰωνικός ἀπ' ἐλάσσονος gegeben wurde, hat sicherlich keinen andern Grund, als dass die in der Zeit der ersten Ptolemäer von Alexander Aetolus, Sotades und anderen gedichteten, so sehr beliebten ἰωνικοὶ λόγοι (im ionischen Dialekt) in diesem Takte sich bewegten. Es ist dies in der That die originellste Gattung der alexandrinischen Poesie und der Takt konnte sich immerhin zu Ehren dieser ἰωνικοὶ λόγοι statt des alten Namens βακχεῖος den neuen Namen ἰωνικός gefallen lassen. Aber was sollen die Grammatiker nun mit dem alten Namen βακχεῖος anfangen? Sie beschränken ihn zunächst auf eine bestimmte Taktform des alten bakcheischen, nunmehr ionisch genannten Rhythmus, nämlich auf die Taktform $-- \cup$ des Anaklomenon

$\cup \cup --$, $\cup \cup --$

$\cup \cup -- \cup$, $-- \cup --$

$-- \cup$, $-- \cup --$

Der $\pi\acute{o}\upsilon\varsigma$ $\cup \cup --$ ist der alte ἐξάσημος βακχεῖος (nunmehr ἰωνικός ἀπ' ἐλάσσονος); $\cup \cup -- \cup$ ist dessen ἀνάκλασις (ein $\pi\acute{o}\upsilon\varsigma$ πεντά-

*) Aristid. Quintil.

Aber noch im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit gab es Metriker, welche diese Nomenclatur der früheren Kaiserzeit umkehrten. Von beiden Takten ist \sim der häufigere ($\sim \sim$ kommt, wie gesagt, am häufigsten als Contraction der *dochthoros* vor) und so kam die Meinung auf, dass man dieser häufigeren Form den einfacheren Namen *iszoptos*, der selteneren $\sim \sim$ den Namen *melisoptos* gab. So gebraucht Quintilian diese Termini. Ebenso auch Hephaestion, vermuthlich auch Heliodor. Sollen nun die modernen Bearbeiter der Metrik diese Namen wie die späteren Grammatiker, oder wie die älteren Grammatiker, oder wie die klassische Zeit des Griechenthums und späterhin auch noch die musici und rhythmici gebrauchen? Die spätere Bedeutung ($\sim \sim$ - *iszoptos*, \sim - *melisoptos*) hat selbstverständlich die wenigste Autorität, gleichwohl haben die Neueren sie adoptirt. Die Metriker, bei denen sie vorkommt, sind dieselben, welche den Vers *Maecenas stans edite regibus antipastich* nennen; diejenigen Metriker dagegen, welche die Taktform $\sim \sim$ den *iszoptos*, $\sim \sim$ den *melisoptos* nennen, wissen von der antipastischen Messung

noch nichts. Wem die antispastische Messung behagt, der möge auch den Namen βακχείος und ἀντιβάκχειος in den von den Gewährsmännern dieser Messung angewandten Bedeutung gebrauchen. Wem die ältere metrische Theorie, die noch keine ἀντιπαστικά kennt, besser zusagt, der muss auch dem hier befolgten älteren Sprachgebrauch der Wörter βακχείος und ἀντιβάκχειος beitreten.

Ποὺς σύνθετος des Aristoxenos = κῶλον der Metriker.

Was bei Aristoxenus ποὺς σύνθετος genannt wird, hat bei den Metrikern den Namen κῶλον. Vgl. Hephaestion p. 7 W.

Στίχος ἐστὶ ποσὸν μέγεθος μέτρου ὅπερ οὔτε ἐλαττόν ἐστι τριῶν συzyγιῶν οὔτε μείζον τεσσάρων.

Τὸ δὲ ἐλαττον ὃν τριῶν συzyγιῶν, ἐὰν μὲν πλήρεις ἦν τὰς συzyγίας ἀκατάληκτός ἐστι καὶ καλεῖται κῶλον, ἐὰν δέ τι ἐλλείπη νόμα.

Πόδες der ἀσυνεχῆς ῥυθμοποιία.

Diese 19 πόδες, theils σύνθετοι, theils ἀσύνθετοι, sind die einzigen, welche der Aristoxenischen Doctrin zufolge in der συνεχῆς ῥυθμοποιία verwandt werden können, d. h. ein jeder der πόδες kann beliebig oft hinter einander wiederholt werden. Ausserdem gibt es noch den einen oder den anderen ποὺς, welcher isolirt unter andere πόδες eingemischt werden kann. In diese Kategorie gehört:

1. Der ποὺς δίσημος ∪ ∪, Pyrrhichius oder Hegemon.
2. Die beiden πόδες des epitritischen Rhythmengeschlechtes (3 : 4):
 - a) der ποὺς ἐπίτριτος ἐπτάσημος ἀσύνθετος
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ der 7zeitige Epitrit,
 - b) der ποὺς ἐπίτριτος τεσσαρεσδεκάσημος σύνθετος
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ der 14zeitige Epitrit.
3. Der ποὺς des triplasischen Rhythmengeschlechtes
 ∪ ∪ ∪ ποὺς τριπλάσιος ἀσύνθετος,
 als erster Versfuss der Dipodie
 ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪.

Vgl. über diese Takte der συνεχῆς ῥυθμοποιία und der ἀσυνεχῆς(?) ῥυθμοποιία dritte Aufl. der griech. Rhythmik S. 158, 167 und S. 192. An die Restitution der S. 144 aufgeführten Takte der συνεχῆς ῥυθμοποιία aus dem Aristoxenischen Fragmente der

den, bei dem monopodischen Takte nicht minder wie bei dem
sodischen, tripodischen und tetrapodischen Takte.

Jeder *metron* (*ᾠδόμετρον* oder *μέτρον*), welcher mit der
anapaest beginnt, gehört dem *ᾠδόμετρον* *ᾠδόμετρον*,
r ruhigen Art des Rhythmus an; jeder *metron* (*ᾠδόμετρον* oder
μέτρον), welcher mit der *anapaest* anhebt, dem *ᾠδόμετρον*
; *ᾠδόμετρον* *ᾠδόμετρον*, dem bewegten Rhythmus. Vgl. Aristid.

^{*)} In der Polemik, welche Julius Cäsar gegen die Richtigkeit unserer
Situation der Aristonischen *metron* geführt hat, ist diesem *metron*
C. v. M. in der von diesem in Wilhelm Hirschfeldens Zeitschrift
klassische Philologie 1881 Nr. 10 eingeleiteten Recension meines grie-
chischen Rhythmus 2tes Aufl. verurtheilt worden. Die folgende Nummer der
Zeitschrift enthält meine Gegengung zugleich mit einer kleinen Epistel,
die mir C. v. M. in eleganten lateinischen Bemerkungen geschrieben hat.

Hiervon weis ich nicht besser als durch die ebenfalls eleganten Ca-
sarschen Strophenflüsse und Archaischen Iamben meiner Catala-
gabe, Bresten 1882, S. 148 zu beantworten. Dort möge die Herr v. M.
lesen und sich, was für ihn paßt, daraus aussuchen.

p. 97 Meib.: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαιτεροὶ μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν· οἱ δὲ ἀπὸ ᾄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι.*

Die Aristoxenische Rhythmik hatte die Lehre von der Anzahl der Takttheile in dem Abschnitte von der *διαίρεσις*, die verschiedene Anordnung der Takttheile in dem Abschnitte von der *ἀντίθεσις* behandelt. Vgl. S. 143. Beide Abschnitte sind in der Handschrift der Aristoxenischen Rhythmik nicht mehr erhalten. Was in der Aufzählung der 7 *διαφοραὶ ποδικαί* von der *διαίρεσις* gesagt ist (s. oben S. 143), muss nicht blos von der Zerlegung des ποὺς ἀσύνθετος, sondern auch von der Zerlegung des ποὺς σύνθετος in χρόνοι ποδικοί verstanden werden. Es bedeuten die Worte des Aristoxenus:

„Durch Diairesis werden sich (zwei einfache) Takte unterscheiden, wenn ein und dasselbe Taktmegethos in ungleiche Takttheile zerfällt. Und zwar sind die Takttheile entweder ungleich, sowohl durch die Zahl der Takttheile wie auch durch die Grösse der Takttheile oder <nur> durch den einen beider Factoren.“

Zur Erläuterung gab die Theorie der griechischen Rhythmik dritter Auflage S. 170 folgende Erläuterung:

1. Das 6 zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
 - a) dem 6-zeitigen Ionicus
 — — — — — , zwei ungleiche Takttheile, ein 4-zeitiger und ein 2-zeitiger,
 - b) der 6-zeitigen trochäischen Dipodie
 — — — — — , zwei gleiche 3-zeitige Takttheile.
2. Das 10-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
 - a) der 10-zeitigen päonischen Dipodie
 — — — — — , zwei gleiche 5-zeitige Takttheile,
 - b) dem 10-zeitigen Paeon epibatus
 — — — — — , vier Takttheile, drei 2-zeitige, ein 4-zeitiger.
3. Das 12-zeitige Megethos ist drei Takten gemeinsam, nämlich
 - a) der 12-zeitigen daktylischen Tripodie
 — — — — — , drei gleiche 3-zeitige Takttheile,
 - b) der 12-zeitigen ionischen Dipodie
 — — — — — , aus zwei gleichen 6-zeitigen Takttheilen bestehend,
 - c) der 12-zeitigen trochäischen Tetrapodie
 — — — — — , aus vier gleichen 3-zeitigen Takttheilen bestehend.

ausdrücklichen Erklärung des Aristoxenus kann kein Takt in mehr als vier Takttheile, leichte oder schwere Takttheile, zerfallen. Aristoxenus sagt:

ὅτι εἰ τί ἐσὶ πέντε μέρη ὅμοια τῶν τριῶν, εἰς ὁμοῖα γὰρ καὶ τὴν ἑξῆς διέταται, ὅταν διττῶν
ᾄται.

Mit „ὅταν“ verweist Aristoxenus auf die nicht mehr erhaltene Ausführung der Lehre von der Diastasis in einem späteren Abschnitte seiner Rhythmik. Was er dort gesagt, liegt uns nicht mehr vor. Doch wird es schwerlich etwas anderes gewesen sein, als die Erörterung der Frage: „Die Pentapodie hat fünf, die Hexapodie hat sechs μέτρα: wie kommt es, dass nur die vier μέτρα der Tetrapodie, die drei μέτρα der Tripodie, die zwei μέτρα der Dipodie oder Monopodie als ὁμοῖα ὅμοια aufgefasst werden, die fünf resp. die sechs μέτρα der Pentapodie und Hexapodie aber nicht.“

Ich kann nicht umhin, wieder auf das zurückzukommen, was

ich in der dritten Auflage der Harmonik und schon früher angenommen: dass sich nämlich an die Begriffe des *ἄνω* und *κάτω χρόνος*, des *ἄνω* und *κάτω σημεῖον* zugleich die Bedeutung des Taktschlagens, der Auf- und Niederschläge anschliesst. Dass beim Vortrage gesungener Verse durch den *ἡγεμών* der Takt geschlagen wurde, dass in der griechischen nicht minder wie in der modernen Musik ein Dirigent die Silben bezeichnete, auf welche der stärkere rhythmische Ictus kam, steht über allem Zweifel fest. Es ist nur angemessen, dass wir die rhythmischen Kunstaussdrücke *σημεῖον*, *ἄνω*, *κάτω* (lateinisch *sublatio*, *positio*, *percussio*) mit der Ausführung des Taktirens in Zusammenhang bringen. Sagt Aristoxenus in einer bei Psellus erhaltenen Stelle:

*οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύνασι σημεῖοις
 χρῆσθαι ἄρσει καὶ βάσει,
 οἱ δὲ τρισὶν ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει,
 οἱ δὲ τέτρασι δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν,*

so heisst dies:

In der Natur der einen Takte liegt es, dass sie nur zweier Taktschläge bedürfen, eines Aufschlages und eines Niederschlages;

andere Takte dagegen bedürfen dreier Taktschläge, eines Aufschlages und eines zweifachen Niederschlages, andere endlich haben vier Taktschläge nöthig, zwei Aufschläge und zwei Niederschläge.

Wenn Aristoxenus in einer anderen Stelle sagt:

*Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τετάρων, οἷς ὁ
 πούς χρῆται κατὰ τὴν αὐτοῦ δύναμιν...*

so liegt darin die ausdrückliche Erklärung von Seiten des Aristoxenus, dass ein Takt höchstens vier Taktschläge bedürfe, dass also kein Takt vorkomme, welchem fünf oder sechs Taktschläge zu geben seien.

Jene *πόδες* also, welche hiernach Aristoxenus aus fünf oder sechs *μέρη* bestehen lässt, erhalten beim Dirigiren nicht fünf oder sechs Taktschläge; sie werden, abweichend von dem bei der Dipodie, Tripodie, Tetrapodie eingehaltenen Verfahren, nicht so taktirt, dass auf jeden einzelnen Versfuss, welcher in dem ganzen zusammengesetzten Takte enthalten ist, ein Taktschlag kommt.

Aber wie soll denn hier taktirt werden? So, dass die Pentapodien und Hexapodien, obwohl sie der Theorie nach als

μισὸν: σπασίον ἰσόμερον αὐτὸν γῆνοι.

Aus den hier gesperrt gedruckten Schlussworten, aus denen wir erfahren, dass die grössten μέγας der iambischen und daktylischen Taktart dem Μεγέθῳ noch hinter dem grössten μέγας der pöonischen Taktart zurückstehen, hatte H. Weil den Schluss gezogen, dass Aristonemus unter den μέγας mit vier σπαστα die Pentapodie im Sinne habe. Auch noch die zweite Auflage der Reebach-Westphalischen Metrik war dieser Ansicht. Unser scharfsinniger Freund Dr. Baumgarten in Breslau erhob hiergegen einen berechtigten sachlichen Einwand. Siehe griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 250. Er wies nach, dass, wenn bei den Griechen das Taktiren nicht eine blosser Spielerei gewesen sein sollte, unmöglich Aristonemus die Ansicht vertreten haben könnte, dass ein tetrapodischer Takt nach zwei Takttheilen vom Dirigenten zu markiren sei, der pentapodische dagegen nach vier Takttheilen. Baumgarten vermutete, jene in Rede stehenden Worte des Periklärischen Fragmentes seien ein der Aristonemischen Dar-

stellung ursprünglich fremder Zusatz, in welchem *πλείοσι σημείοις* nicht von Takttheilen, sondern (wie bei Aristides) von Primärzeiten oder *χρόνοι πρώτοι* gebraucht sei.

Meine dritte Auflage der griechischen Rhythmik erkannte das Zwingende des Baumgartschen Einwandes, fasste die fraglichen bei Psellus überlieferten Worte als ein zum Aristoxenischen Texte der Rhythmik hinzugekommenes Glossem, in welchem die Worte *ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί* ausgefallen seien.

Αὐξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε λαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι <ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί> πλείοσι σημείois ἐκάτερον αὐτῶν χρῆται.

Dass der uns handschriftlich überlieferte Text des Aristoxenus auch sonst von derartiger Interpolation, welche aus Glossemen entstanden sind, nicht frei geblieben ist, habe ich in meiner deutschen Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus nachgewiesen.

Ich glaubte meine Auffassung in der griechischen Rhythmik dritter Aufl. genügend dargethan zu haben, dass ich die betreffende Auffassung H. Weils und der beiden ersten Auflagen der Roszbach-Westphalschen Metrik verlassen müsse. Aber v. Jäns Recension meiner griechischen Rhythmik dritter Aufl. verlangt die Rückkehr zu der in der zweiten Auflage festgehaltenen Auffassung H. Weils, dass auf den tetrapodischen Takt zwei *σημεῖα*, auf den pentapodischen vier *σημεῖα* kamen. Dass auf die Tetrapodie nicht zwei, sondern vier *σημεῖα* kamen, folgt aus demjenigen, was die Metriker monopodische und dipodische Basen nennen.

Monopodische und dipodische Basen.

„*Βαίνομεν τὰ μέτρα κατὰ πόδα ἢ κατὰ διποδίαν*“ der Metriker; auch „*βαίνεται καθ' ἓνα πόδα ἢ κατὰ διποδίαν*“, „*Percutitur versus per singulos pedes, percutitur per dipodiam*“ sind Termini technici der Metriker. Von dem Verbum *βαίνειν*, *βαίνεσθαι* ist das Substantiv *βάσις*, von *percutere* oder *percuti* ist das Substantivum *percussio* abgeleitet.

Fabius Quintilian 9, 4, 51 sagt von den Rhythmikern:

Tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud spatium habeat. Inde τετράσημοι, πεντάσημοι; deinceps longiores fiunt percussiones.

tor, veluti quidam gressus pedum, qui si eiusdem generis, id est pares, iugati fuerint, dipodian, aut, ut quidam, heptepodian, sin disparcs, ut trochaeus cum iambe, syn-
gias efficiunt, in qua arsis enim, alterum thesis pedem
obtinuit.

Bei Marius Victorinus ist das Wort *Arsis* und *Thesis* entweder im alten rhythmischen Sinne des Aristoteles (starker Takttheil) oder so gebraucht, dass jeder ankündende Takttheil als *Arsis* bezeichnet wird. Es hängt dies ganz von den Quellen ab, die der jedesmaligen Darstellung des Marius Victorinus zu Grunde liegen. Woher die vorliegende Stelle über die *Basis* stammt, lassen wir dahin gestellt⁷⁾. Doch wird man jedenfalls nicht im

⁷⁾ Der hier bei Marius vorkommende Ausdruck *Arsis* = *sublatio* ist im Aristotelischen Sinne so fassen, wenn die betreffende Stelle aus der ältesten Quelle wie Aelius Fortescianus p. 166 K. stammt: *Finis (in tetrametro iambico) ... pedes quinque. Invenientes semper hi omnes incipientibus locis, id est sublationibus, quae loca imparia quidam vocant; in desinentibus vero, id est in depositionibus, quae loca paria appellantur.*

Unrechte sein, wenn man dort Arsis und Thesis im Sinne von schwachem und starkem Takttheile fasst.

Bildet die Dipodie einen selbständigen Takt, wie Aristoxenus sagt, — ein selbständiges dipodisches Kolon, wie die Metriker sagen, — so hat sie der vorliegenden Angabe über die Basis zufolge zwei Takttheile, eine Arsis und Thesis; im hesychastischen Rhythmus:

“ ∪ ∟ ∪
Thesis Arsis,

im diastaltischen Rhythmus:

∟ ∪ “ ∪
Arsis Thesis.

Die Dipodie kann aber auch den Bestandtheil eines tetrapodischen Kolons bilden, z. B. die zweite Hälfte des trochäischen Tetrametron trochaicon:

∟ ∪ “ ∪ ∟ ∪ “
Ars. Thes. Ars. Thes.
⏟ ⏟
βασ. δίκ. βασ. δίκ.

Vermuthlich ist es dieses Schlusskolon des trochäischen Tetrametrons, welches Marius Victorinus oder vielmehr dessen Quelle im Sinne hat. Es ist dies aus den Schlussworten zu folgern: quamquam in his non nunquam syllaba pro integro pede in ultima tumtaxat versus parte accepta propriam impleat thesis.

Hiernach ist es eine so gut wie directe Ueberlieferung, dass die Tetrapodie 2 dipodische Baseis, 2 dipodische Percussiones enthält, von denen eine jede den einen der beiden Versfüsse zur Arsis, den anderen zur Thesis hat. Angesichts dieser bei den alten Metrikern enthaltenen Darlegung sind wir gezwungen, die Ansicht H. Weils, die Tetrapodie habe zwei Semeia, zu verlassen, und statt ihrer der aus der Theorie der βάσεις διποδικῆ folgenden Auffassung

die Tetrapodie hat vier σημεῖα

uns anzuschliessen, nämlich zwei Arsen und zwei Thesen: in der Reihenfolge

Arsis, Thesis, Arsis, Thesis für den diastaltischen Rhythmus.

Thesis, Arsis, Thesis, Arsis für den hesychastischen Rhythmus.

non nisi qui a brevibus incipiunt. Diese Stelle über die percussiones des iambischen Trimeters kommt der Sache nach in derselben Weise auch bei Terentianus Maurus 2249 bei Priscian als Fragment des Asmonius, bei Rufin als Fragment des Caesius Bassus, bei Priscian als Fragment des Iuba vor.

einerseits die aus einem des letzten wahrnehmbar werden,
andererseits die durch die Rhythmosie bewirkten Zer-
theilungen.

Und dem Gemagten ist hinzuzufügen, dass die Samen
eines jeden Taktes, überall wo er vorkommt, dieselben
bleiben, sowohl der Zahl als auch dem Mägethos nach;
denn dagegen die aus der Rhythmosie hervorgehenden
Zertheilungen eine reiche Mannigfaltigkeit gestatten. Auch
dies wird in dem weiterhin Folgenden einleuchten."

ausführliche Darstellung dieses Gegenstandes ist in dem
schriftlichen Texte der Aristonischen Rhythmik nicht auf
gekommen. Dagegen finden sich in den Excerpten des Psallus
ende darüber handelnde Paragraphen:

8. „Von den Chronoi sind die einen pedikoi, die anderen
sind Chronoi Rhythmosieis idid.

Chronos pedikos ist derjenige, welcher das Mägethos eines
Taktabschnittes hat, des leichten, oder des schweren, oder
des ganzen Taktes.

Chronos Rhythmopoiias idios ist derjenige, welcher hinter diesen Megethe zurückbleibt oder darüber hinausgeht.

Und es ist der Rhythmus, wie gesagt, ein System aus den Chronoi podikoi, von denen jeder bald ein leichter, bald ein schwerer Takttheil, bald ein ganzer Takt ist. Rhythmopöie dagegen wird sein, was aus Chronoi podikoi und Chronoi Rhythmopoiias idioi besteht.“

Eine andere Stelle über die Chronoi Rhythmopoiias idioi ist uns in der dritten Harmonik des Aristoxenus erhalten:

§ 9. „Allgemein zu reden, es bedingt die Rhythmopöie viele und mannigfaltige Bewegungen; die Takte aber, durch welche wir den Rhythmus bezeichnen, stets einfache und constante Bewegungen.“

Am wichtigsten ist die in der Aristoxenischen Rhythmik enthaltene Stelle:

„Μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς πολλαπλάσιον... Ἄλλ' οὐ κατ' αὐτὸν ὁ ποὺς εἰς τὸ πλεόν τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις.“

Nach Aristoxenus' eigener Aussage ist also für einige Takte die Anzahl der χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι so gross, dass dieselbe die jedesmalige Anzahl der 2, 3, 4 χρόνοι ποδικοί um das Zweifache oder das Vielfache übersteigt, dass mithin die Anzahl der χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι entweder das Doppelte oder ein Vielfaches der Zahl der jedesmaligen χρόνοι ποδικοί ist.

Im Einzelnen ergibt sich hiernach:

Für den ποὺς ὀκτάσημος, welcher zwei χρόνοι ποδικοί (βάσεις, percussiones) hat, wird sich die kleinste Anzahl der χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι auf 2 mal 2 = 4 herausstellen.

2 χρόνοι ποδικοί: I. θέσις | II. ἄρσις

“ “ “ “ “ “

4 χρ. ῥυθμ. ἴδιοι: 1 | 2 3 4

In der daktylischen Dipodie bildet jeder der beiden Daktylen einen χρόνος ποδικός, der eine die ἄρσις, der andere die θέσις.

Von den vier χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι d. i. von den vier Zeitabschnitten, in welche die daktylische Dipodie durch die von Seiten der Rhythmopöie geschehenen Diairesen zerfällt, wird eine jede mit den beiden Semeia eines jeden der beiden Daktylen d. i. mit

alium habent.“ Die taktschlagenden Rhythmiker markierten die *communes* durch Bewegung der Füße und Hände und zählten, *a* viele Kürzen (*psēva psēva*) in den *versūq̄va* percussiones thalten seien. Also auch Fabius Quintilianus hat in seinem Be-
 trichte über das praktische Verfahren (das Takt schlagen) der
 ythmiker einen aus *versūq̄va psēva* bestehenden *versū* ver-
 igen und bestätigt, dass man beim Taktiren desselben die ein-
 zeln *psēva psēva* gezählt habe.

Für den *versū ἑξάσημος σέκτηρος*, dessen *psēva* *sedesol*
 „je einem Trochäus bestehen, wird sich die Anzahl der in ihm
 thaltenden *psēva* *ψεψανούσης* *stet* auf das Doppelte seiner
psēva *sedesol* *versūq̄va* herausstellen:

$$\begin{array}{l} 2 \text{ } \psi\acute{\epsilon}\nu\alpha \text{ } \text{sedesol:} \quad \text{I. } \overline{\psi\acute{\epsilon}\nu\alpha} \quad \text{II. } \overline{\psi\acute{\epsilon}\nu\alpha} \\ \begin{array}{c|c} \psi & \psi \\ \hline \psi & \psi \end{array} & \begin{array}{c|c} \psi & \psi \\ \hline \psi & \psi \end{array} \\ 4 \text{ } \psi\acute{\epsilon}\nu\alpha \text{ } \overline{\psi\acute{\epsilon}\nu\alpha} \text{ } \text{stet:} \quad \begin{array}{c|c} 1 & 2 \\ \hline 3 & 4 \end{array} & \begin{array}{c|c} 5 & 6 \\ \hline 7 & 8 \end{array} \end{array}$$

ne bei Trochäen (und Iamben) wird man wohl niemals nach

dem μέγεθος der σημεῖα des einzelnen Versfusses (abwechselnd nach einem 2-zeitigen und einem 1-zeitigen) taktirt, sondern stets die drei χρόνοι πρῶτοι des einzelnen Versfusses gezeichnet haben. Fabius Quintilian a. a. O. schweigt von τρισημοὶ cussiones aus dem S. 155 angeführten Grunde: die Trochäen Iamben waren meistens zu tetrapodischen und hexapodischen Takten verbunden.

Im πούς ἐξάσημος ἀσύνθετος, der ionischen Monopodie haben die beiden χρόνοι ποδικοί ungleiches Megethos, der erste ist 4-zeitig, der andere 2-zeitig. Neben der διαίρεσις in beiden χρόνοι ποδικοί (von ungleicher Zeitdauer) hatte der taktirende Dirigent stets (vgl. oben S. 158) auch die χρόνοι ὀρθοποιίας ἴδιοι zu markiren. Die Zahl der in einem Takte enthaltenen χρόνοι ὀρθοποιίας ἴδιοι ist entweder der „διπλάσιος“ oder der „πολλαπλάσιος ἀριθμός“ seiner χρόνοι ποδικοί. Der πολλαπλάσιος ἀριθμός kann entweder das Dreifache oder das Vierfache sein. Im ersteren Falle würden sich bezüglich des πούς ἐξάσημος ἀσύνθετος den zwei χρόνοι ποδικοί desselben gegenüber für χρόνοι ὀρθοποιίας ἴδιοι die Zahl 3 mal 2 = 6 ergeben.

2 χρόνοι ποδικοί:	I. θέσις	II. ἄρσις
	— —	—
	∪ ∪ ∪ ∪	∪ ∪
3 χρ. ὀρθμ. ἴδιοι:	1 2	3
6 χρ. ὀρθμ. ἴδιοι:	1 2 3 4	5 6

Für den πούς δωδεκάσημος, die ionische Dipodie, ergibt sich hiernach bei ebenfalls nur 2 χρόνοι ποδικοί eine Zwölfzahl von χρόνοι ὀρθοποιίας ἴδιοι:

2 χρόνοι ποδικοί:	I. θέσις	II. ἄρσις
	— — —	— — —
	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
6 χρ. ὀρθμ. ἴδιοι:	1 2 3	4 5 6
12 χρ. ὀρθμ. ἴδιοι:	1 2 3 4 5 6	7 8 9 10 11 12

Es gibt hiernach grössere und kleinere χρόνοι ὀρθοποιίας ἴδιοι: die grösseren sind χρόνοι δίσημοι, von zweizeitigem Megethos; die kleineren sind χρόνοι πρῶτοι, von einzeitigem Megethos. Für den daktylischen πούς ὀκτάσημος sind im Vorangehenden sowohl die 4 zweizeitigen wie die 8 einzeitigen χρόνοι ὀρθοποιίας angegeben; für den ionischen πούς ἐξάσημος ἀσύνθετος sind die 3 zweizeitigen und die 6 einzeitigen; für den ionischen πούς δωδεκάσημος die 6 zweizeitigen und die 12 einzeitigen

aus dieser Tabelle ergibt sich, wie Aristoxenus' dritte Harmonik zu verstehen ist: „*ἄξιον δ' ὅτι καὶ αὖ τῶν διὰ τῆς καὶ ἀναγνώσεως διαγραφῶν κατὰ μέτρον τε μέγεθος γίνονται καθόλου δ' αὖτε ἢ μὲν φεθμενικά καὶ καὶ παρὰ τῶν αἰ, αὖ δὲ καὶ αἰς ἀναγνώμεθα τοὺς φεθμοὺς καθὼς τε ἡ αἰνός δαί.*“ Der *καὶ αἰνός* *αἰνός* *διαγράφος* . . . *καταγραφὸς* *ἐν* *ἄρ,* *καὶ αἰνός* *αἰνός* *καταγράφος ἐν λόγῳ* *διαισθητός*, diese sind αἰ *αἰς* *αἰνός* *αἰνός* *καὶ αἰς* *αἰνός*, diese sind es, welche stets *τε* *καὶ* *αἰς* *αἰνός* *αἰς* *αἰνός* haben: von 2 oder von 3 von 4 *αἰνός* *αἰνός*. Es ist ganz gleichgültig, ob diese durch 3-zeitige oder 4-zeitige Versetze dargestellt werden; der von ihnen hat, er mag vorkommen wo er will, immer entweder 2 oder 3 oder 4 Takttheile, stets nur Takte von *ε* von 3 oder von 4 *αἰνός* *αἰνός*. Ihnen gegenüber sagt

Aristoxenus „ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινεῖται“. Damit meint er die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, welche auf jeden dieser *πόδες* kommen: je nach der metrischen Form der Versfüsse, welche die Bestandtheile des Taktes bilden, und je nachdem der *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος* entweder ein 1-zeitiger oder ein 2-zeitiger ist, — kommen auf den *πὺς σύνθετος ἐν λόγῳ ἰσῶς* bald 4, bald 8, bald 6, bald 12; auf den *πὺς σύνθετος τριμερὴς* bald 9, bald 6, bald 12, bald 6, bald 18 *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*. Das sind in der That *πολλὰ καὶ παντοδαπὰ κινήσεις*!*)

*) Es darf nicht unbemerkt bleiben, wie sich das von Aristoxenus und Fabius Quintilianus beschriebene Taktirverfahren der Alten zum Taktirverfahren der Modernen verhält. Compositionen in 3-zeitigen und 4-zeitigen Versfüssen werden bald nach einfachen, bald nach zusammengesetzten Takten dirigirt. Die zusammengesetzten Takte der modernen Musik haben je entweder zwei, oder drei, oder vier sogenannte „Hauptbewegungen des Dirigirens“, den zwei, oder drei, oder vier *χρόνοι ποδικοί* des Aristoxenus genau entsprechend. Der Dirigent markirt dieselben durch weites Ausholen mit der ganzen Länge des Armes. Ist der Rhythmus ein nicht zu schneller, so hält es der Dirigent für nothwendig, auf jede „Hauptbewegung“ auch noch eine bestimmte Anzahl von Nebenbewegungen, die er durch des Unterarm vom Ellenbogen bis zur Hand ausführt, zu markiren. Diese „Nebenbewegungen“ des modernen Dirigenten kommen mit demjenigen überein, was Aristoxenus *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* nennt.

Compositionen im 6-zeitigen Versfusse, der dem Ionicus der Alten entspricht, sind nur ausnahmsweise (am häufigsten noch von J. S. Bach) nach zusammengesetzten Takten geschrieben. Alle neueren Componisten schreiben hier nach einfachen $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{3}{8}$ -Takten. Das ist der ionische Rhythmus der Polonaise, des Tanz-Menuetts (nicht des Haydn'schen und Mozart'schen Sonaten- und Symphonie-Menuetts), der alten Sarabande und Corrente, derselbe Rhythmus, welcher auch in dem Adagio- und Andante-Satze unserer Sonate (Symphonie u. s. w. so häufig ist. Alle diese ionischen Takte werden von dem Dirigenten so behandelt, dass er auf jeden Takt drei Schläge kommen lässt, während derselbe dem $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{3}{8}$ -Takte, wenn derselbe einen 3-zeitigen trochäischen Versfuss darstellt, nicht mehr als nur einen einzigen Taktschlag gibt. Ionische $\frac{3}{4}$ -Takte bietet z. B. das Tanz-Menuett im Finale des ersten Actes des Don Juan dar. Ebenso das Adagio der Beethoven'schen C-Moll-Symphonie. Solche ionische Takte haben die Eigenthümlichkeit, dass ihrer höchstens zwei oder drei, niemals aber vier zu einem Kolo zusammenzutreten, genau so wie dies nach Aristoxenus eine Eigenart des antiken *πὺς ἐξάσιμος ἀσύνθετος* ist. Die drei Taktschläge, welche dem ionischen Takte unserer modernen Musik vom Dirigenten gegeben werden, sind genau dasselbe wie die 2-zeitigen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* der Alten.

In Hirschfelders Wochenschrift für klassische Philologie 1886 Nr. 16 schreibt C. v. Ján: „Indem nun aber Westphal für den Ausdruck *σχημα* die Bedeutung 'Taktschlag' im eigentlichsten Sinne festhält und doch die

§ 25.

Die Takt-Schemata.

Die letzte der von Aristoxenus aufgeführten 7 διαφοραὶ δικαί ist die διαφορὰ κατὰ σχῆμα, deren Definition nach der mir, griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 280, gegebenen mendation lautet:

Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὁσάύτως σχηματισθῇ.

Das Wort *σχῆμα* kommt auch bei den Metrikern häufig genug vor. Bei Aristoxenus wird es in keinem anderen Sinne als bei den Metrikern gebraucht sein*).

Σχῆμα bezeichnet hiernach die Form, durch welche der πούς sprachlichen Rhythmisirungen dargestellt wird, die Silbenform des Taktes oder Versfusses. Nach Aristoxenischer Auffassung handelt es sich um das *σχῆμα* nicht bloß bei dem πούς ὑνθετός, dem einfachen Takte oder Versfusse, sondern auch

trapodie, welcher er früher nur zwei Semeia zusprach, praktisch ausarbeitbar zu machen bestrebt ist, geräth er auf einen gar merkwürdigen Weg. Er schiebt S. 117 in den oben ausgeführten Satz des Psellos die Worte ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί ein und erklärt sie dahin, das iambische und trochäische Geschlecht lasse darum eine grössere Erweiterung zu als das dactylische, weil jene beiden schon in dem kleinsten Fusse mehr Semeia enthalten als das letztgenannte Geschlecht. Freilich sieht sich der Verf. nun genöthigt das Wort 'Semeia' hier nicht als Takttheil, sondern als More zusammenzufassen, in welcher Bedeutung es bei Aristoxenus nie vorkommt; er faßt es auch als kleinsten Fuss des dactylischen Geschlechts den Pyrrichius auf, was wiederum gegen die Lehre des Aristoxenus verstösst. Um das zu ermöglichen, muss er schliesslich noch erklären, jener Satz rühre überhaupt gar nicht von Psellos her. Nicht von diesem Excerptor also, den man sonst für so unfehlbar Aristoxenisch hält, dass er eine Reihe von Stellen desselben als § 54—58 in die Rhythmik des Aristoxenus einstellt, sondern von jener Begründung für die grössere Ausdehnung des iambischen und trochäischen Geschlechts herrühren; sie soll nur ein Glossem sein, das ein späterer Excerptor am Rande beigelegt. Damit ist jener unbequeme Satz, nach welchem auch längere Reihen des dactylischen Geschlechts aus weniger Semeia umfassen sollten als die beiden anderen Geschlechter, nun von der echten Rhythmik entfernt, und es steht nichts mehr im Wege, der trapodie statt zwei lieber vier Semeia zuzusprechen."

*) Was bei Marius Victorinus p. 70. 71 K. als angebliches Fragment des Aristoxenus über die „pedales figurae tres, quas Gracchi dicunt podicas“ als Remaneat des dactylischen Hexametrons mitgetheilt ist, stammt sicher nicht von Aristoxenus her; vgl. griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 278.

um das σχῆμα der πόδες σύνθετοι, die Silbenform der zusammengesetzten Takte in dem S. 149 dargelegten Aristoxenischer

Σχήματα des ποὺς ἀσύνθετος.

Silbenformen des einfachen Taktes.

Die historisch frühesten Schemata der Versfüsse sind oben S. 140 aufgeführten πόδες κύριοι oder μετρικοί, in der starke Takttheil durch eine Länge dargestellt ist. Drei der Umformung sind es, durch welche aus dem ποὺς κύριος dem ältesten und einfachsten Schema, die übrigen hervorgehen.

1. Die λύσις oder διαίρεσις der συλλαβὴ μακρὰ δίσυλλαβη: zwei συλλαβαὶ βραχεῖαι μονόσημοι (solutio), d. i. die Auflösung der 2-zeitigen Länge in die gleichwerthige Doppelkurze. steht der χρόνος λυθείς, λελυμένος, διηρημένος, solutus.

2. Die ἔνωσις oder συναίρεσις (contractio) zweier benachbarten συλλαβῶν βραχεῖαι in die gleichwerthige μακρὰ δίσυλλαβη. steht der χρόνος συναιρεθείς oder συνηρημένος, syllaba contracta.

3. Die παρέκτασις der συλλαβὴ μακρὰ in eine Länge, länger als die 2-zeitige ist: χρόνος παρεκτεταμένος.

Die dritte Art ist die seltenste. Von den beiden anderen Arten ist die zweite älter und häufiger als die erste. Doch ist es auch vor, dass beide Arten der Umformung in der Thatlichen Versfüsse zur Anwendung gekommen sind. Wir werden die drei Arten nachzuweisen zunächst bei den

Πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας.

Γένος τῶν τετρασῆμων ποδῶν.

Πόδες τετρασῆμοι ἀπὸ θέσεως, εἶδος πρῶτον τῶν τετρασῆμων.

1. ˘ ˘ ˘ δάκτυλος (ἀπὸ θέσεως)
ποὺς τετρασῆμος κύριος,
2. ˘ – σπονδεῖος (ἀπὸ θέσεως)
ποὺς τετρασῆμος συνηρημένος,
3. ˘ ˘ ˘ ˘ προκελευσματικός (ἀπὸ θέσεως)
ποὺς τετρασῆμος λελυμένος,
4. ˘ ˘ – ἀνάπαιστος (ἀπὸ θέσεως)
ποὺς τετρασῆμος σπονδεῖος κατὰ θέσιν λελυμένος,
5. ˘ – ποὺς τετρασῆμος διὰ μακρὰν παρεκτεταμένος

Πόδες τετρασῆμοι ἀπ' ἄρσεως, εἶδος δεύτερον τῶν τετρασῆμων.

das γένος oder γένος von Hephaestion vorangestellt. Beide beginnen das erste mit dem αἶθερ das ὄρεσεν, das zweite mit dem αἶθερ das ἄσπετον. Die zu den verschiedenen αἶθερ denselben γένος gehörenden αἶθερ stehen nach Aristoteles in der Diapod der ὄρεσεν. Die Metriker gebrauchen statt des Aristotelischen „Genus“ den Terminus ἀνασύνθεσις oder ἀνασύνθεσις. Daher die Ausdrücke αἶθερ ἀνασύνθεσις oder ἀνασύνθεσις. Nach der Ueberlieferung der Metriker bilden zwei ἀνασύνθεσις αἶθερ eine ἀνασύνθεσις, d. h. eine Gruppe zweier durch ἀνασύνθεσις sich unterscheidender αἶθερ. Durch ἀνασύνθεσις oder durch ἀνασύνθεσις entsteht aus dem αἶθερ des einen αἶθερ der αἶθερ des ἀνασύνθεσις αἶθερ: nimmt man dem ἀνασύνθεσις die anlautende Silbe (dies ist die ἀνασύνθεσις), so entsteht daraus der ἀνασύνθεσις; fügt man dem ἀνασύνθεσις eine anlautende Silbe hinzu (dies ist ἀνασύνθεσις), so ergibt sich daraus der ἀνασύνθεσις. Trochäus und Iambus bilden zusammen in ἀνασύνθεσις ἀνασύνθεσις, Daktylus und Anapäst bilden die ἀνασύνθεσις ἀνασύνθεσις. Es darf nicht unbemerkt bleiben, dass die Metriker bei der ἀνασύνθεσις sich wie die Rhythmiker der Worte

τρίσημος, τετράσημος bedienen, während sie sonst — abweichend von Aristoxenus — τρίχρονος, τετράχρονος sagen. Dies deutet darauf hin, dass hier die metrische Ueberlieferung eine alte ist, wenn auch der Terminus ἐπιπλοκή aus späterer Zeit zu stammen scheint. Weil im γένος τῶν τρισημῶν und τετρασημῶν ποδῶν je zwei εἶδη vorhanden sind, wird sowohl die τρίσημος wie die τετράσημος ἐπιπλοκή als eine δυαδική bezeichnet.

Die πόδες der ἐπιπλοκή τρίσημος δυαδική und der τετράσημος δυαδική bilden zusammen die πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας, d. i. diejenigen γένη ποδῶν, deren jedes zwei εἶδη hat, — deren jeder bezüglich der εἶδη ein δυαδικόν, ein zweitheiliges ist.

Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.

Dies sind die 5-zeitigen und die 6-zeitigen Versfüsse, welche das dritte und vierte γένος ποδῶν bilden. Die zur ersten Antipatheia gehörenden γένη waren δυαδικά, denn die εἰδικοὶ πόδες.

Γένος τῶν πεντάσημῶν ποδῶν.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ πρώτου εἶδους.

- - - κρητικὸς ἢ ἀμφίμακρος
ποὺς κύριος,
- - - - παίων πρώτος
ποὺς τὴν τελευταίην μακρὰν λελυμένην ἔχων,
- - - - - παίων τέταρτος
ποὺς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ δευτέρου εἶδους.

- - - βακχεῖος
ποὺς κύριος,
- - - - παίων τρίτος
ποὺς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ τρίτου εἶδους.

- - - παλιμβάκχειος
ποὺς κύριος,
- - - - παίων δεύτερος
ποὺς τὴν τελευταίην μακρὰν λελυμένην ἔχων,
- - - - - παίων τέταρτος
ποὺς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Γένος τῶν ἑξάσημῶν ποδῶν.

- - - μολοσσός
ποὺς ἑξάσημος συνηρημένος.

Πόδες ἐξάσημοι τοῦ πρώτου εἶδους.

— — ∪ ∪ ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος
 πὺς ἐξάσημος κύριος.

Πόδες ἐξάσημοι τοῦ δευτέρου εἶδους.

∪ ∪ — — ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος
 πὺς ἐξάσημος κύριος.

Πὺς ἐξάσημος τοῦ τρίτου εἶδους

— ∪ ∪ — χορίαμβος
 πὺς ἐξάσημος κύριος.

Πὺς ἐξάσημος τοῦ τετάρτου εἶδους

∪ — — ∪ ἀντίσπαστος.

Hephaestions Encheiridion c. 13, p. 44 W. berichtet: Τὸ δὲ παιωνικὸν εἶδη μὲν ἔχει τρία, τό τε κρητικόν, καὶ τὸ βακχειακόν, καὶ τὸ παλιμβακχειακόν, ὃ καὶ ἀνεπιτήδειόν ἐστι πρὸς μελοποιίαν. Τὸ δὲ κρητικὸν ἐπιτήδειον. Δέχεται δὲ καὶ λύσεις τὰς εἰς τοὺς καλουμένους παίωνας. Eine ἐπιπλοκὴ πεντάσημος bildeten die drei 5-zeitigen Versfüsse nicht, wie uns durch Scholl. Hephaest. ausdrücklich versichert wird.

Dagegen wurde durch die vier 6-zeitigen Versfüsse eine ἐπιπλοκὴ ἐξάσημος τετραδικὴ gebildet, indem die Metriker aus dem Choriamb die übrigen durch ἀφαίρεσις hervorgehen liessen.

χοριαμβικόν	— ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ —	} ἐπιπλοκὴ τετραδική.
ἰωνικ. ἀπ. ἐλ.	∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ —	
ἀντισπαστικόν	∪ — — ∪ ∪ — — ∪	
ἰωνικ. ἀπ. μείζ.	— — ∪ ∪ — — ∪ ∪	

Bei Marius Victorinus de metro antispastico p. 87 K. heisst es: Scio quosdam super antipasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse... Verum cum idem pari cognatione, qua et inter se alii pedes, de quibus supra dictum est, cum choriambō copuletur, siquidem antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias duas breves teneat, consentanea ratione locum eidem auctoritatemque inter principalia i. e. primiformia novem metra ipsa parilitatis, qua inter se congruant, contemplatione vindicandam esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primos auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, non semper ita perseverat, ut in principio pedis iambus collocetur u. s. w. Es gibt Metriker, so erfahren wir hier, welche das Antispasti-

cum nicht unter die prototypa aufnehmen, während anderen (unter ihnen Heliodor) die Analogie mit dem Choriambus Grund genug zu sein scheint, dem Antispast gleiche Berechtigung wie dem Choriamb unter den *πρωτότυπα* einzuräumen, und in Betreff des Anlautes den Satz aufstellen, dass die erste Hälfte des Antispastes durch jeden pes disyllabus ausgedrückt werden könne. So lehrt Juba, indem er „Graecorum opinionem“ darstellt. Dass diese opinio die opinio des Heliodor war, geht aus der vorher besprochenen Stelle aufs klarste hervor. Noch auf eine dritte Stelle des Marius Victorinus, die wir schon oben besprochen, muss hier aufmerksam gemacht werden. Es ist die Notiz von den drei Systemen der prototypa p. 69. In dem dort zuerst genannten System kommt das antispasticum noch nicht als prototypum vor, wohl aber in dem zweiten und dritten. Eines von diesen beiden muss das System des Heliodor sein. Und da weiterhin Philoxenus als der Repräsentant des dritten Systems, welches auch das proceleusmaticum unter die prototypa rechnete, genannt wird, so bleibt nichts übrig als das zweite System, welches zugleich das hephästioneische ist, dem Heliodor zu vindiciren. Das erste System ist dasjenige, welches in den Darstellungen der metra derivata festgehalten ist und nach dem im zweiten Capitel Gesagten ohne Zweifel als das älteste von ihnen anzusehen ist.

Ehe durch Heliodor der Antispast unter die Zahl der *μετρικὰ* oder *κύριοι πόδες* aufgenommen wurde, konnte es nicht mehr als nur drei *κύριοι πόδες* des γένος *ἐξάσημον* geben: *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*, *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*, *χοριάμβος*; sie bildeten zusammen eine *ἐπιπλοκὴ ἐξάσημος τριαδική* — nicht wie bei Heliodor und Schol. Hephaest. eine *τετραδική*. Weshalb das γένος τῶν *πεντασήμων ποδῶν* nicht als *ἐπιπλοκὴ πεντάσημος* gelten soll, lässt sich nicht sagen. Hephaestion erklärt den *βακχεῖος* und *παλιμβάκχειος* für unpassend zur Metropöie, sein Vorgänger Heliodor sah die aus fünffüssigen *πόδες* bestehenden Verse lieber für *ὀνθμοί* als für *μέτρα* an.

Ueber den Unterschied der *πρώτη ἀντιπάθεια* und der *δευτέρα ἀντιπάθεια* im Sinne der Metriker lässt sich Folgendes sagen:

Die der ersten *ἀντιπάθεια* d. i. dem 3-zeitigen und 4-zeitigen Rhythmengeschlechte angehörenden *πόδες* zerfallen je in zwei εἶδη, das εἶδος τῶν ἀπὸ θέσεως ποδῶν und das εἶδος τῶν ἀπ' ἄρσεως ποδῶν.

Die der zweiten ἀντιπάθεια d. i. dem 5-zeitigen und dem 6-zeitigen Rhythmengeschlechte angehörigen πόδες zerfallen je in drei εἶδη. Für das γένος τῶν ἑξασήμεων ποδῶν ist dies so zu verstehen, dass es hier eine dreifache ἐναντιότης (ἀντιπάθεια) der gleich grossen πόδες gibt, während in der ersten Antipatheia die ἐναντιότης eine zweifache ist.

Für das γένος τῶν πεντασήμεων scheint bei den Metrikern eine andere Anschauung zu bestehen: sie sagen, das γένος τῶν πεντασήμεων ποδῶν habe keine ἐπιπλοκή.

§ 26.

Σχήματα des ποὺς σύνθετος.

Silbenformen des zusammengesetzten Taktes oder Kolons.

Sie unterscheiden sich bezüglich des Schema erstens durch die Apopthesis*) d. i. durch die Form des letzten Taktes. Dieselbe ist eine vierfache: nämlich eine akatalektische, eine katalektische, eine brachykatalektische, eine hyperkatalektische.

1) Das Kolon heisst ἀκατάληκτον**), wenn der letzte Versfuss desselben seinem Zeitumfange nach vollständig durch Silben ausgedrückt ist. Hephaest. c. 4, p. 14 W. Ἀκατάληκτα καλεῖται, ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὀλόκληρον ἔχει. Der Ausdruck ὀλόκληρος findet sich in der Rhythmik des Aristides wieder. Den πόδες ὀλόκληροι setzt derselbe nämlich solche entgegen, in denen eine Pause (χρόνος κενός, genannt λείμμα oder πρόσθεσις) vorkommt. Aristid. p. 40 πόδες ὀλόκληροι und πόδες ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων, Aristid. p. 97 ῥυθμοὶ ὀλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν τοῖς περιόδοις ἔχοντες und ῥυθμοὶ βραχεῖς ἢ ἐπιμήκεις τοὺς κενοὺς ἔχοντες.

2) Καταληκτικόν, wenn der letzte ποὺς eines Metrōns unvollständig ist. Καταληκτικὰ ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα Heph. 27. Ueber die Bedeutung dieser metri-

*) Schol. Heph. 26. Tract. Harl. 319 Εἰσὶ δὲ ἀποθέσεις τέσσαρες. Pseudo-Atil. 336 Depositionis genera sunt quatuor. Misbräuchlich wird statt ἀπόθεις auch κατάληξις gesagt, schol. Heph. 26 Ιστίον ὅτι τὸ αὐτὸ ἐστὶν ἀπόθεις καὶ κατάληξις· καὶ γενικὸν ἐστὶν ἀντὶ τοῦ ἀπόθεις καὶ εἰδικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλάττωσις. Im letzteren Sinne (= ἐλάττωσις) kann κατάληξις auch zugleich die Brachykatalexis begreifen, Mar. Vict. 79 (cap. 17, 2), Plotius 248.

**) Heph. 26. 27 c. schol. Aristid. metr. 50. Tract. Harl. 319. Schol. Heph. B 174. Mar. Vict. 80. Plotius 284. Pseudo-Atil. 336.

schen Bildung überliefert die Metrik des Aristid. p. 50: *καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἔνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως.*

3) *Βραχυκατάληκτον*, wenn einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron der ganze letzte Versfuss fehlt. *Βραχυκατάληκτα ὅσα ἀπὸ διποδίας ἐπὶ τέλους ὅλῳ ποδὶ μεμείωται* Heph. 27. *Βραχυκατάληκτα οἷς ποὺς δισύλλαβος ἐλλείπει* Aristid. 50. Die Metriker sehen, wie schon früher bemerkt, irrthümlich auch den ionischen (und pöonischen) Einzeltakt als eine dipodische *βάσις* an.

4) *Ῥπερκατάληκτον*, wenn in einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron auf die letzte vollständige *βάσις* noch ein unvollständiger Versfuss folgt. *Ῥπερκατάληκτα ὅσα πρὸς τῷ τελείῳ προσέλαβε μέρος ποδός* Heph. 27.

Wie man sieht, spielt in diesen Kategorien die dipodische oder monopodische *βάσις* eine nicht unwichtige Rolle.

Nach der Zahl der in ihm enthaltenen *βάσεις διποδικαί* heisst in der Terminologie der Metriker ein Kolon entweder *μονόμετρον* (1 dipodische Basis) oder *δίμετρον* (2 monopodische Baseis) oder *τρίμετρον* (3 dipodische Baseis). Das Trimetron ist das grösste Megethos des Kolons. Es folge eine Uebersicht der vier verschiedenen *ἀποθέσεις* am trochäischen und iambischen Dimetron:

<i>δίμ. ἀκατ.</i>	- υ - υ - υ - υ	υ - υ - υ - υ -
<i>δίμ. καταλ.</i>	- υ - υ - υ -	υ - υ - υ - υ
<i>δίμ. βραχυκατ.</i>	- υ - υ - υ	υ - υ - υ -
<i>μον. ὑπερκατ.</i>	- υ - υ -	υ - υ - υ

Ebenso verhält es sich mit dem daktylischen und anapästischen Dimetron:

<i>δίμ. ἀκατ.</i>	- υ υ - υ υ - υ υ - υ υ	υ υ - υ υ - υ υ - υ υ -
<i>δίμ. καταλ.</i>	- υ υ - υ υ - υ υ -	υ υ - υ υ - υ υ - υ υ
<i>δίμ. βραχυκατ.</i>	- υ υ - υ υ - υ υ	υ υ - υ υ - υ υ -
<i>μον. ὑπερκατ.</i>	- υ υ - υ υ -	υ υ - υ υ - υ υ

Von den vier verschiedenen Arten der Apopthesis, welche die Metriker statuiren, erkannten Gottfried Hermann und A. Boeckh blos das akatalektische und das katalektische Kolon an. Die Brachykatalexis und die Hyperkatalexis wurden von beiden für eine lediglich theoretische Auffassung der Metriker angesehen, welche mit der Praxis nichts zu thun hätte. Das akatalektische Dimetron ist eine vollständige Tetrapodie, das katalektische Dimetron eine Tetrapodie, welcher die schliessende Arsissilbe des

vierten Fusses fehlt. Das brachykatalektische Dimetron würde eine Tetrapodie sein, in welcher der ganze vierte Schlussfuss im Rhythmizomenon nicht durch Silben ausgedrückt ist. Nach der Versicherung der Metriker gibt es auch eine solche Art der Tetrapodie, welche dem Metrum nach genau mit der Tripodie zusammenfällt. Die trochäische und iambische Tripodie ist zwar ein sehr selten vorkommender Rhythmus, aber gegen sein tatsächliches Vorkommen lässt sich nichts einwenden. Die Theorie der Metriker weiss auch für diese rhythische Tripodie keine andere Bezeichnung als brachykatalektische Tripodie. Dies mag wohl für Hermann und Boeckh der Grund gewesen sein, dass sie der brachykatalektischen Tetrapodie in der Ueberlieferung der Metriker die Berechtigung absprachen. Wir können nicht umhin, die Sache so aufzufassen, dass ein dem Metrum nach als trochäische und iambische Tripodie uns vorliegendes Kolon seiner rhythmischen Geltung nach bald eine wirkliche Tripodie, bald eine scheinbare Tripodie, nämlich wie die Metriker sagen eine brachykatalektische Tetrapodie ist.

Für die Hyperkatalexis, deren thatsächliches Vorkommen von Hermann und Boeckh in gleicher Weise wie die Brachykatalexis in Abrede gestellt wird, ist die Sache bedenklicher. Das von den Metrikern sogenannte trochäische *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* scheint in der That nichts anderes zu sein, als ein katalektisches *δίμετρον βραχυκατάληκτον*, d. i. eine trochäische Tripodie, von deren drittem Versusse nur die *θέσις*, aber nicht die *ᾠσις*, durch eine Silbe des Rhythmizomenon ausgedrückt ist. Dagegen lässt sich das iambische *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* als eine überschüssige iambische Dipodie nicht ohne Weiteres in Abrede stellen, für den Fall, dass auf eine solche überschüssige iambische Dipodie ein mit einer Thesis anlautendes Kolon folgt, dessen Anlaut zusammen mit dem Anlaute der überschüssigen iambischen Dipodie sich zum *μέγεθος* eines ganzen Versusses zusammenschliesst. Auf diese Weise wird im Rhythmus das überschüssige Kolon wieder ausgeglichen.

Das oben S. 144 angegebene Verzeichniss der 19 Kola, welche nach Aristoxenus die einzigen sind, welche in der *συνεχῆς ὀυθμοποιία* vorkommen, enthält lauter akatalektische Bildungen, etwa mit Ausnahme des Paeon epibatus. Nach Aristoxenus' Angaben müsste es scheinen, dass katalektische Bildungen von der Rhythmopoiia syneches ausgeschlossen seien, d. h. dass z. B. mehrere

kommen:

$\bar{u} \bar{e} \quad \bar{u} \bar{a} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{u}$
ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s.

Ebenso für das katalaktische anapästische Dimetron in dem Hymnos des Dionysos auf Helios:

$\bar{u} \bar{u} \bar{d} \quad \bar{u} \quad \bar{u} \bar{d} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{u} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{d}$
ph̄n̄os ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s
 $\bar{u} \quad \bar{d} \quad \bar{u} \bar{u} \quad \bar{u} \bar{d} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{u} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{d}$
ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s
 $\bar{u} \quad \bar{d} \quad \bar{u} \bar{u} \quad \bar{u} \bar{d} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{u} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{d}$
ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s
 $\bar{u} \quad \bar{d} \quad \bar{u} \bar{u} \quad \bar{u} \bar{d} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{u} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{d}$
ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s
 $\bar{u} \bar{u} \bar{d} \quad \bar{u} \bar{u} \quad \bar{u} \bar{d} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{u} \quad \bar{u} \bar{u} \bar{d}$
ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s ip̄s.

Diesem gezeigten Versen zufolge hat das katalaktisch-anapästische Dimetron das Schema:

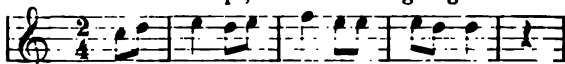
$\bar{u} \bar{d} \bar{u} \bar{d} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{d}$

das katalektisch-anapästische Dimetron:

ο ο ι ο ο ι ι ι.

Doch ist in der Notirung des Dionysius weder das Zeichen der *μακρὰ τρίσημος* noch der *μακρὰ τετράσημος* angewandt, wohl aber hinter den Notenzeichen der vorletzten Silbe das Zeichen der Pause. Bereits Bellermann macht die Bemerkung, dass unter dem Pausenzeichen keine wirkliche Pause verstanden werden könne, sondern dass dasselbe nur eine andere Schreibung für die Dehnung der vorausgehenden Note sei*). In diesem Sinne wird nun wohl auch die bereits oben S. 169 herbeigezogene Stelle des Aristides p. 40 M. zu verstehen sein: *καὶ τοὺς μὲν ὀλοκλήρους, τοὺς δὲ ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων, ἐν (γὰρ ἐνί)οις καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους παραλαμβάνουσι*. In den beim Anonymus de mus. erhaltenen Beispielen griechischer Instrumentalmusik kommen neben den Pausenzeichen auch *μακρὰι τρίσημοι* vor, in den Beispielen der Vocalmusik niemals. Es ist also wahrscheinlich, dass hier die gedehnten Längen stets wie in den Hymnen des Dionysius und Mesomedes, sofern sie sich nicht aus den Textworten ergaben, stets durch Anwendung der Pausenzeichen markirt wurden. Aus unseren Beispielen gesungener Verse ist der Schluss zu ziehen, dass die katalektischen Kola des iambischen und anapästischen Metrums den Rhythmus in der Weise behandelten, dass die am Schlusse fehlende Silbe durch Dehnung der vorletzten Länge zur 3-zeitigen und 4-zeitigen ergänzt wurde. Die nämliche Behandlung findet auch in der modernen Musik statt. Denn nur selten kommt es hier vor, dass hinter dem katalektischen Schlusse eine die Thesis vertretende Pause angenommen wird. Z. B. in dem Schillerschen Verse des Reiterliedes in Wallensteins Lager:

In den Kampf, in die Freiheit gezogen.



Derartige Schlusspausen geben dem katalektischen Verse den Charakter des Energischen, und mögen in dieser Weise auch den katalektischen Versen der Griechen nicht fremd gewesen sein. Ueberliefert aber ist uns für den gesungenen Vers der Griechen nur diejenige Behandlung der iambischen und anapästischen Kata-

*) F. Bellermann, die Hymnen des Dionysius u. Mesomedes S. 50 ff.

Arten rhythmisch-metrischer Systeme, nicht einander coordiniert, sondern untergeordnet, denn in dem größeren sind die kleineren enthalten. Die vier Systeme sind

1. Der *σολὴ ἀνέστροφος*, der Versfuß, der einfache Takt.
2. Der *σολὴ εἰσέστροφος*, der zusammengezeichnete Takt, oder das μέλος, das rhythmische Glied.
3. Die *κατάδοξος*, die rhythmische Periode, auch *μέτρον* und *ἐπιμέτρον* genannt.
4. Die *εὐροπή* (oder *ἀνέστροφος*), von Hephæstion schlecht- hin als *εἰσέστροφος* bezeichnet, das System im engeren Sinne.

Die an vierter Stelle genannte Art des Systems (das System im engeren Sinne) umfaßt alle übrigen in sich: die *εὐροπή* (das *εἰσέστροφος* im engeren Sinne) besteht aus *κατάδοξος* oder *μέτρον*.

^{*)} Aristot. *figm. ap. Poet.* II. auf den *ῥυθμὸς ὁμοῦ εἴρεται εἰστροπὴ* u. *συνεστρεφείη* *καὶ αὐτὴ μετέστροφος* *καὶ ἡ πρὸς ἑαυτὴν, ἡ δὲ πρόσθεν, ἡ δὲ ὀπίσθεν μετέστροφος* *καὶ ἡ πρὸς τὴν ἀντιπρὸς αὐτῇ* u. *συνεστρεφείη* *καὶ αὐτὴ μετέστροφος* u. *καὶ αὐτὴ εἰς τὴν ἀντιπρὸς αὐτῇ* *συνεστρεφείη* *καὶ αὐτὴ μετέστροφος*.

die an dritter Stelle genannte Art des Systemes, die Periode, besteht aus Kola;

die an zweiter Stelle genannte Art des Systemes, das Kola oder der zusammengesetzte Takt, besteht aus einfachen Takten oder Versfüßen;

die an erster Stelle genannte Art des Systemes, der einfache Takt oder Versfuß, besteht aus Chronoi pedikel, der Thesis und der Arsis.

Wollen wir die antiken Termini auf die moderne Poetik übertragen, so haben wir dieselben folgendermaßen zu gebrauchen:

isoglyches System (im engeren Sinne),	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
isoglyches aglyches System (im engeren Sinne),	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
isoglyches System, Strophe	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
isoglyches System, Strophe	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Von den beiden Perioden der Strophe würde nach der alten deutschen Terminologie die erste als Stellen, die zweite als Gegenstellen zu bezeichnen sein.

isoglyches System, Strophe	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
isoglyches System, Strophe	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
isoglyches System, Strophe	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Nach alter deutscher Nomenclatur würde von den vier Perioden die erste als Stellen, die zweite als Gegenstellen, die dritte und vierte zusammen als Abgesang bezeichnet werden müssen.

in den Elementen des musikalischen Rhythmus 1873 wieder aus Licht zog, war der Widerspruch ein fast allgemeiner. Bald nach Salzers Zeiten wurde nämlich durch den französisierten Bühnen Antoine Reicha die alte Nomenclatur in einer Weise umgedeutet, die der traditionellen Bedeutung nicht mehr entsprach: Periode ward für Strophe, Glied (*membran*) für Periode gebraucht. Der alte Salzer war mit der alten Ueberlieferung noch wohl bekannt, der französisierte Cacche nicht mehr. Es ist unabweisbar, dass wir zur Terminologie Salzers zurückkehren. Nicht alle Musiker indes bekennen sich zu Reichas Nomenclatur. Gleichzeitig sprach der Musiktheoretiker Gottfried Weber von Periode im Sinne der Alten; kein geringeres als R. Wagner gebraucht den Ausdruck Periode im antiken Sinne.

§ 26.

Kolon, μέτρον und versipodex.

Was bei Aristoteles *σὺν στίχῳ*, bei uns Modernen rhythmisches Glied heisst, das nennen die Metriker *κόλον*. Die

älteren alexandrinischen Grammatiker hatten die Gedichte des Pindar und Simonides in ihren *ἐκδόσεις* nach *κῶλα* abgetheilt, Dion. comp. verb. 20. 26, vgl. schol. Pind. Ol. 2, 48; sicherlich folgten sie in der Kola-Abtheilung der Strophen einer älteren Tradition; und im wesentlichen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten, werden jene „*κωλομετρίαι*“ die genuinen Reihen, nach denen die Dichter selber ihre Compositionen ausgeführt, enthalten haben. Auch in den uns erhaltenen metrischen Scholien zu Pindar, Aristophanes und den Tragikern sind die Strophen nach *κῶλα* abgetheilt, doch in einer Weise, dass hier die genuine Diairesis in Reihen in den meisten Fällen in arger Weise entstellt ist. Dies ist namentlich bei Pindar der Fall.

Das Wort *κῶλον* als Bezeichnung des rhythmischen Gliedes ist aber den Metrikern nicht eigenthümlich. Auch die Musiker wandten es in dieser Weise an. Von Interesse ist, dass es auch für die Gliedes einer Instrumentalcomposition (ohne poetischen Text) gebraucht wurde. So finden wir bei dem Anonym. de mus. § 104 eine Instrumental-Melodie mit der rhythmischen Ueberschrift: *κῶλον ἐξάσημον*. Hier bedeutet das Wort genau dasselbe, was bei Aristoxenus *πὺς δακτυλικὸς ἐξάσημος* heisst.

Wir haben gesehen, dass ein rhythmisches Glied stets eine derartige Anzahl von *χρονοὶ πρῶτοι* enthalten muss, welche einen bestimmten *λόγος ποδικός* ergibt; Megethe von 11, 13, 17 *χρονοὶ πρῶτοι* können keine Kola sein. Es brauchen aber in der Darstellung des Rhythmus durch die Lexis nicht alle *χρονοὶ πρῶτοι* durch Silben ausgedrückt zu werden, namentlich kommt es vor, dass am Ende der Reihe eine oder mehrere Silben fehlen, an deren Stelle alsdann gewöhnlich eine Pause eintritt. Hiernach werden akatalektische (vollständige) und katalektische (unvollständige) Kola unterschieden. Nach dem genaueren Sprachgebrauche soll das Wort *κῶλον* oder *membrum* auf die vollständige Reihe beschränkt sein, die unvollständige Reihe soll den Ausdruck *κόμμα*, *caesum*, oder *τομή* führen. Heph. 64. Mar. Vict. 71. Doch wird dieser Unterschied nicht eingehalten, „*abusive etiam comma dicitur colon*“, Victor. l. l. So haben wir für *κῶλον* eine allgemeinere und eine speciellere Bedeutung zu unterscheiden: im allgemeineren Sinne steht es für rhythmisches Glied überhaupt, im specielleren Sinne für ein unvollständiges oder katalektisches Glied. Es kommt aber auch vor, dass die Metriker umgekehrt *κόμμα* oder *τομή* an Stelle von *κῶλον* für die vollständige Reihe

- ∪ - ∪ - ∪ -
 ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -
 - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ -
 ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ -
 - ∪ ∪ - ∪ ∪ -
 - ∪ ∪ - -

Solche Kola kommen nur selten als selbständige μέτρα vor, gewöhnlich einem στίχος als ἐπωδικόν nachfolgend:

στίχος: Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυνίδα
 κόμμα: ἀχρυνμένη σκυτάλη.

Wo aber solche kleine μέτρα μονόκωλα ohne durch andere unterbrochen zu sein auf einander folgen, da sagte man nicht (wie es nach dieser Terminologie eigentlich nothwendig gewesen wäre), dass diese Composition κατὰ κόμμα oder κατὰ κῶλα, sondern dass sie κατὰ στίχον geschrieben sei, z. B.

κατὰ στίχ. Ἄγειτ' ὦ Σπάρτας εὐάνδρῳι
 κοῦροι πατέρων πολιητῶν
 λαιᾷ μὲν ἵπυν προβάλεσθε κτλ.
 κατὰ στίχ. Ὅ μὲν θέλων μάχεσθαι,
 πάρεστι γάρ, μαχέσθω κτλ.

Vgl. Heph. p. 65: καίπερ κατὰ κόμμα γεγραμμένα κατὰ στίχον γεγράφθαι φαμέν.

Ἑπόμετρα.

Trotzdem Hephaestions Angabe über die das Metron schliessende τελεία λέξις und συλλαβὴ ἀδιάφορος den Begriff des μέτρον auf kein bestimmtes Megethos beschränkt, lässt er in seinem Encheiridion doch nur diejenigen μέτρα, welche nach dem zuvor Angegebenen als στίχοι oder κῶλα (κόμματα) zu benennen sind, als μέτρα gelten. Grössere μέτρα nennt er ὑπέρμετρα. Als Grenze gibt er an das μέγεθος τριακοντάσημον, das 30-zeitige μέτρον; was diese Grenze überschreitet, ist ein ὑπέρμετρον. So sagt er p. 42, dass Einige (Alkman) auch ein ἑξάμετρον παιωνικόν gebildet hätten, „δύναται δὲ καὶ μέχοι τοῖ ἑξαμέτρον προκόπτειν τὸ μέτρον (παιωνικόν) διὰ τὸ τριακοντάσημον μὴ ὑπερβάλλειν.“ Mar. Vict. 112: intra triginta tempora versus habeatur. Diese Grenzbestimmung ist dem anapästischen

versus qui excedit dimetrum, colon autem et comma intra dimetrum unde et hemistichium dicitur. Ibid.: Omnis autem versus κατὰ τὸ πλεῖστον in duo cola dividitur. p. 111: Traditum est enim colon intra decem et octo tempora esse debere, metrum autem ex duobus colis subsistere.

Die über den anapästischen oder daktylischen Tetrameter, d. i. die über die größten diktischen Metra oder *εἴρη* hinausgehenden *μετρη*, sind also nach Hephæstion keine „*μέτρα*“, sondern *ὑπερμέτρα*. Vgl. auch schol. Heph. p. 151. Andere Metriker gebrauchen für diese grösseren *μετρη* den Terminus *καπλόδοι*. Schol. Heph. p. 147: οἷα ὑπερίκειν εἴρη (μετρεῖν δὲ) ὑπερμετρῶντες εἰναι, διὰ τὸ εἶναι τριῖς, καπλόδοις καλεῖσθαι. Mar. Vick. p. 72: *Καπλόδοι* dicuntur omnia hexametri versus modum excedens, unde ea quæ modum et mensuram habent, *μέτρα* dicta sunt, d. h. dasjenige „*μέτρον*“, welches die grösste Zahl von *βίαις* enthält, ist das daktylische (auch das platonische) *ἑξάμετρον*; was eine grössere Zahl von *βίαις* hat, also das *ἑνδράμετρον*, *δωδεκάμετρον* u. s. w., ist eine *καπλόδοι*. Aber auch das *ἑξάμετρον*, wenn es nach dipodischen *βίαις* gemessen wird, ist nach Mar. Vick. eine *καπλόδοι*. So sagt er p. 103 von dem anapaestischen „*apud Accium*“:

ἡσέλη, παρὰ | παυέλη παρὰ, | νομὸν σέληρι, | σαρκοῦ ποτὸν ||
 πέτρων Ἀχίρει | κλειθεὺς ἀντορ |

quae periodus circa sex versatur dipodias. Diese 6 dipodiae anapaesticae bilden eine *περίοδος τρίκωλος*; das „μέτρον“ kann nicht grösser als ein *δίκωλον* sein, vgl. p. 111: *traditum est enim . . . metrum ex duobus colis subsistere nec provehi longius oportere*. Man schreibt solche Perioden gewöhnlich nicht in der Weise, wie wir es in der vorliegenden anapästischen gethan haben, sondern so, dass jedes *κῶλον* eine Zeile für sich einnimmt.

Nach Marius Victor. p. 71 würde die längste Bildung dieser Art eine *περίοδος πεντάκωλος* sein, denn er sagt: *maximum vero usque ad periodum decametrum porrigetur*. Aber diese Angabe ist unrichtig, wenn sie sich auf die Compositionen griechischer Dichter beziehen soll, denn hier kommen noch ungleich längere Perioden vor. Marius Victorinus hat dabei die römischen Lyriker im Auge, und für diese ist das, was er sagt, völlig in der Ordnung. Denn bei diesen kommt keine längere Periode vor als das *decametrum ionicum* des Horat. *Carm.* 3, 12:

Miserarum est | neque amorī || dare ludum | neque dolci || mala vino
lavere aut exanimari || metuentes || patruae verbera linguae.

Auch die längsten der von Catull gebildeten glyconeischen Perioden sind nach antiker Messung *δεκάμετροι*.

Die *περίοδος τρίκωλος*, *τετράκωλος*, *πεντάκωλος* u. s. w. ist niemals *στίχος* oder Vers genannt worden. Nur missbräuchlich hat einmal ein Dichter selber in der Lizenz des poetischen Ausdrucks eine solche Bildung *στίχος* genannt. Mar. Vict. p. 111 berichtet nämlich: *Boiscum Cyzicenum supergressum hexametri legem* (also ein *ὑπέρμετρον* oder eine *περίοδος* bildend) *iambicum metrum in octametrum extendisse sub huiusmodi epigrammate*:

Βοῖσκος ὃδ' ἀπὸ Κυζικοῦ | παντὸς γραφεὺς ποιήματος | τὸν ὀκτάκων
εὐρῶν στίχον | Φοῖβον τίθειαι δῶρον ||.

Schon der Ausdruck *ὀκτάκων* für *ὀκτάμετρον* zeigt, dass sich Boiskos hier nicht in der strengen metrischen Terminologie bewegt. Uebrigens überhebt er sich in seinem Selbstlobe, wenn er sich den Erfinder dieser metrischen Bildung nennt; denn bei den alten Komikern kommen genug dergleichen *λαμβικά ὀκτάμετρα* vor.

Es wird sich nun aber alsbald zeigen, dass *περίοδος* nicht der specifische Name für diese aus mehr als 2 *κῶλα* bestehenden Bildungen ist, denn auch *μέτρα δίκωλα* und *μόνοκωλα* werden *περίοδοι* genannt. Wollen wir einen gemeinsamen Namen

$\tau\epsilon\pi\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma\acute{\alpha}\varsigma$ ist eine als selbständiges $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$ fungierende
 abische Tetrapodie, nach der strengen Terminologie der Alten
 in $\sigma\tau\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma$, sondern ein $\sigma\acute{\iota}\lambda\lambda\omicron\varsigma$ oder $\sigma\acute{\iota}\lambda\lambda\mu\alpha$, — das $\tau\epsilon\pi\acute{\epsilon}\tau\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$
 $\alpha\phi\alpha\tau\acute{\alpha}$ ist ein $\sigma\tau\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma \mu\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\lambda\omicron\varsigma$, eine als $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$ fungierende
 epodische Reihe, — das $\tau\epsilon\tau\acute{\rho}\alpha\mu\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$ $\iota\alpha\phi\alpha\tau\acute{\alpha}$ ist ein
 abischer $\sigma\tau\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma \delta\acute{\iota}\alpha\sigma\tau\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma$, aus 2 tetrapodischen Reihen bestehend
 ir dürfen nicht sagen aus 2 $\delta\acute{\iota}\mu\epsilon\tau\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$, denn $\delta\acute{\iota}\mu\epsilon\tau\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$ heisst die
 abische Tetrapodie nur dann, wenn sie ein selbständiges $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$
), — das $\acute{\epsilon}\tau\epsilon\tau\acute{\epsilon}\mu\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$ $\iota\alpha\phi\alpha\tau\acute{\alpha}$ ist jede das $\tau\epsilon\tau\acute{\rho}\alpha\mu\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$
 $\phi\lambda\alpha\sigma$ überschreitende iambische Periode. Durch $\acute{\epsilon}\tau\epsilon\mu\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$

*) Er vertritt die Ansicht, dass der Ictus eine dipodia aus dem
 rucks und apendans sei.

**) Schol. Crug. ad Horat. Carm. 3, 13, 5: Synapheia vocatur, quia
 : pedum, sed etiam sine conclusionem.

***) Den Ausdruck $\sigma\tau\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma$, welchen Mac. Victor. p. 103 zweimal als
 oxym mit $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\lambda\alpha\upsilon\sigma$ gebraucht („periodi alve eadem“), soll
 al das „continuirlich Verweilende“ („ohne Unterbrechung sich lang Hin-
 wende“) bezeichnen.

wird allerdings nicht die Anzahl der darin enthaltenen *κῶλα* und *βάσεις* bezeichnet; aber das ist für die Praxis in den meisten Fällen auch gleichgültig, denn die meisten hypermetrischen Bildungen, wie sie von den Komikern und Tragikern angewandt werden, haben eben die Eigenthümlichkeit, dass sie in Beziehung auf das *Megethos ἀπεριόριστοι* sind. Hephaestion p. 71 bezeichnet die bei den Tragikern so häufigen Partien aus längeren anapästischen Perioden (aus *ἀναπαιστικὰ ὑμέμετρα*) mit dem Ausdrucke: *συστήματα ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, eben weil die *μεγέθη* der auf einander folgenden *ὑμέμετρα* ungleich sind: man lässt anapästische Perioden von 7, 5, 3, 4 *κῶλα* und dazwischen auch bisweilen ein *ἀναπαιστικὸν τετράμετρον* auf einander folgen. Das bei den Komikern auf die anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrameter als Abschluss der ganzen Partie folgende, im gleichen Rhythmus gehaltene *ὑμέμετρον* (es ist immer nur ein einziges, meist sehr lang ausgedehntes *ὑμέμετρον*) nennt Hephaestion ein „*σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστον*“, weil es der Komiker ad libitum in die Länge zieht.

Die eben genannten Benennungen bei Hephaestion scheinen der Grund zu sein, dass G. Hermann für die längeren Perioden oder die *ὑμέμετρα* den Namen System angewandt hat. Die übrigen sind ihm hierin nachgefolgt. Aber diese Bedeutung des Wortes System ist keineswegs die antike. Bei den Alten hat *σύστημα* eine völlig allgemeine Bedeutung. Jede Strophe heisst System, sie mag aus gleichen oder ungleichen *μέτρα* gebildet sein, sie mag antistrophisch wiederholt werden oder nicht, — es wird mit diesem Namen eine jede Partie benannt, die nicht *κατὰ στίχον* componirt ist, d. h. in der nicht derselbe *στίχος* wie im Epos ohne ein weiteres Princip der Gliederung wiederholt ist. Natürlich müssen die Metriker auch die in *ὑμέμετρα* gehaltenen Partien der Tragödie und Komödie, die *ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* und die *ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, als *συστήματα* bezeichnen, weil sie nicht *κατὰ στίχον* componirt sind. Die antike Bedeutung von System der Hermannschen gegenüber sucht Lachmann wieder einzuführen, wenn er seine Schrift über die tragischen Cantica: „*de choricis systematis tragicorum*“ betitelt. Es kann gar keine Frage sein, dass, wenn wir in unserer metrischen Kunstsprache nicht ganz willkürlich verfahren und nicht die guten Termini technici der Alten verschmähen wollen, an deren Stelle wir unmöglich bessere setzen können, auch zu der

gerichtet hat (es nimmt nicht den ganzen *εἴργας*, d. i. die
 ganze Zeile ein, vorn ist eine Lücke geblieben). Damit hängt
 es wohl zusammen, dass man gerade diese kleinen *πύργα* als
πύργος sc. *εἴργας* bezeichnete. Waren aber die sämtlichen auf
 nacheinanderfolgenden *πύργα* derartige kleine *κλίμα* (von demselben
 her), so nannte man sie sämtlich *εἴργας*, — es war dann
 im Grund, das eine *κλίμα* dem anderen durch Einklinken nach
κλίμα zu subordinieren.

Πύργος in der allgemeinen Bedeutung.

Wir sehen hieraus, dass der jetzt übliche Gebrauch des
 Wortes *Πύργος* oder *εἴργας* gegen die antiken Metriker verläuft.
 Ich herrsche ja gegenwärtig in dem Gebrauche des Wortes
 nicht einmal Uebereinstimmung. G. Hermann nennt folgende
πύργος „2 versus“:

als *ἡγεμένη ὁμοῦ* *κλίμα*
κλίμα, wie nicht *πύργος*.

Esse Negation sind nicht einmal 2 selbständige *πύργα*, denn das

erste geht nicht auf eine *τελεία λέξις* aus, sondern es sind zwei ein einziges *μέτρον* bildende tetrapodische *κῶλα*: nicht ganze, sondern halbe *στίχοι*. Erst die Verbindung derselben

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδῶσαντα, τὸν πάθει μάθος

ist nach der Theorie der Alten ein *μέτρον* und zwar ein solches *μέτρον*, welches den speciellen Namen *στίχος* führt. Die folgende Reihe jener Aeschyleischen Strophe

θίντα κυρίως ἔχειν

ist ein selbständiges *μέτρον*, aber sie ist kein *στίχος* zu nennen, sondern ist nur ein *κόμμα* (oder „abusive“ *κῶλον*). Bei G. Hermann sind die angeblichen „Verse“ der Cantica nichts anderes als *κῶλα* im Sinne der Alten (wie nach Dionys. de comp. verb. 20. 21 Pindar und Simonides in *κῶλα* eingetheilt waren).

Es ist ein grosses Verdienst von Boeckh, dass er den antiken Begriff des „Metron“ aus der Tradition der alten Metriker hervorgezogen hat. Boeckh theilt nach „μέτρα“ ab. Jedoch sind manche dieser „μέτρα (wie Boeckh sagt) oder Verse“ nach Hephaestioneischer Terminologie *ὑπέμετρα*, z. B.

κεῖνος ἀνὴρ, ἐπικύρσαις, ἀφθόνων ἀστών ἐν ἡμεραις αἰοδαῖς.

εἶπεν ἐν Θήβαισι τοιοῦτόν τι ἔπος· Ποθέω στρατιάς ὀφθαλμὸν ἐμᾶς.

Nach der Terminologie der Alten dürfen wir diese *ὑπέμετρα* nicht *μέτρα*, aber auch nicht *στίχοι* oder Verse nennen, denn der *στίχος* ist ein *μέτρον* „οὔτε ἔλαττον τριῶν συζυγιῶν οὔτε μείζον τεσσάρων“ Heph. p. 64. Aus diesem Grunde dürfen wir auch *μέτρα* wie folgende:

εἰ δ' ἄεθλα γαρεύειν

ἔλδεται, φίλον ἦτορ

nicht *στίχοι* oder versus nennen; es sind *μέτρα*, aber keine *στίχοι*, sondern *κόμματα* oder („abusive“) *κῶλα*. Wollen wir einen gemeinsamen Namen für alle diese verschiedenen *μεγέθη*, so kann das nur der von den Späteren auf das „*ὑπέμετρον*“*) beschränkte

*) Hephaestions Worte p. 20 W. lauten: *Καὶ τῷ πενταμέτρῳ δέ, καίπερ ὄντι ὑπερμέτρῳ, πολλοὺς κεχρησθαι συμβέβηκει· οἷόν ἐστι καὶ τῷ Καλλιμάχου*

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγαῖον διατυμήξας ἀπ' οἰνηρῆς Χίου.

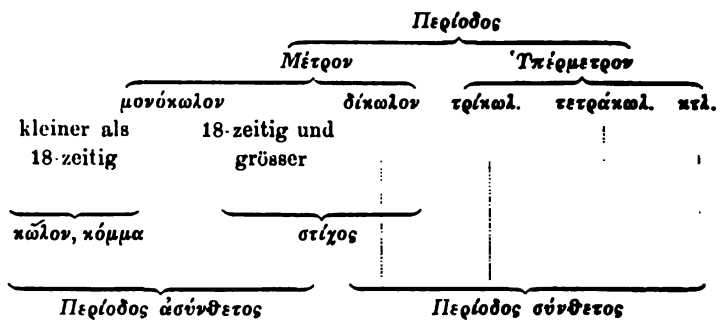
„Auch das Pentameton, obwohl es hypermetrisch ist, ist von Kallimachus u. a. angewandt.“ Das Wort *ὑπέμετρον* ist ein Adjectivum, „καίπερ ὄντι (μεγίθει) ὑπερμέτρῳ“. Ein jedes Adjectivum lässt sich zugleich als substantivirtes Adjectivum auffassen. „Auch das Pentameton, obwohl es ein Hypermetron ist.“ So die zweite Auflage unserer Metrik. Julius Caesar will den substantivirten Gebrauch nicht gelten lassen. Ich halte die Sache für

Terminologie der musischen Kunst auf die Rhetorik übertragen*). Bei den Rhetoren besteht eine Eintheilung der *περίοδοι* in *περίοδοι* in *περίοδοι ἀσύνθετοι* oder *ἀπλαῖ* und *περίοδοι σύνθετοι*. Die *περίοδος ἀσύνθετος* ist eine *μονόκωλος*, die *περίοδος σύνθετος* eine aus mehreren *κῶλα* bestehende *δίκωλος*, *τρίκωλος*, *τετράκωλος*. Dass auch diese Nomenclatur aus der alten rhythmisch-metrischen Kunstsprache in die Rhetorik übergegangen ist und sich ursprünglich auf die rhythmischen und metrischen *περίοδοι* bezog, dies geht auch aus der in der Metrik des Aristides p. 51 noch erhaltenen Eintheilung in *μέτρα ἀπλά* (d. i. *μόνοκωλα*) und *σύνθετα* (d. i. *δίκωλα*), hervor. Wir können hiernach sagen:

das entweder als *κῶλον* oder als *στίχος* geltende *μέτρον μονόκωλον* (*ἀπλοῦν* Aristid.) hiess früher auch *περίοδος ἀσύνθετος μονόκωλος*;

das stets als *στίχος* geltende *μέτρον δίκωλον* (*σύνθετον* Aristid.) hiess *περίοδος σύνθετος δίκωλος* und wird auch noch in den alten Pindar-Scholien so genannt;

das *ὑπέρμετρον* hiess nach der Zahl der in ihm enthaltenen Kola *περίοδος σύνθετος τρίκωλος*, *τετράκωλος* u. s. w., und führt auch noch bei späteren Metrikern (schol. Hephaest., Mar. Victor.) den Namen *περίοδος*. — Die gesammte Terminologie lässt sich in folgende Tabelle vereinen:



Schliesslich sind hier noch zwei andere Bedeutungen des Wortes *περίοδος* bei den Metrikern anzuführen:

1) *Περίοδος* ist irgend eine in sich abgeschlossene Gruppe stichisch gebrauchter Verse, z. B. iambischer Trimeter (sehr häufig in den metrischen scholl. zu Euripides), oder als eine

*) Dies muss auch von dem Ausdruck *ἀπόθεσις* gelten, womit sowohl der Abschluss der rhetorischen wie der metrischen Periode (des *μέτρον* oder *ὑπέρμετρον*) bezeichnet wird.


~~~~~  
~~~~~

Aber diese Beschränkung auf *ἀνόμοια μέτρα* paßt nicht zu der Definition des Victorinus, der ausdrücklich sagt: *conplexum similium atque dissimilium compositio*, wonach man für das griechische Original, auf welches die Darstellung des Victorinus in letzter Instanz zurückgeht, den Ausdruck *σύνθεσις ὁμοίων ἢ ἀνομοίων* voraussetzen muß. Mit Aristides stimmt Hephæstion. Im Abschnitte *κατὰ ποσότητας* stellt er die Ausdrücke *μέτρον*, *σύνθεσις*, *κατάθεσις* zusammen und zwar als die Maasseinheit eines als *σύνθεσις ἢ ὁμοίων* fungirenden Hypermetrons. Er kann damit nur metrische Bildungen verstanden haben wie (Bergk poet. lyr. III⁴ p. 673)

οἷς Ἑλλήες ὁμοίῃσι | σφαιραῖσι δὲ σέξασιν . . .

Ein jedes *σποδοκασίον* ist hier eine *κατάθεσις*. Auch nach der obigen Stelle des Aristides kam dem *σποδοκασίῳ* die Bezeichnung *κατάθεσις* zu.

§ 29.

Στροφή, ἀντίστροφος, περικοπή.

Nachdem wir im vorausgehenden Paragraph die einzelnen Perioden oder Metra nach ihren rhythmischen Bestandtheilen behandelt, haben wir nunmehr auf die Composition der Metra zu einem grösseren rhythmischen Ganzen einzugehen. Hiervon reden die alten Metriker in dem Abschnitte *περὶ ποιήματος*, und wenn gleich die auf uns gekommenen metrischen Elementarbücher diesen Stoff nur sehr aphoristisch behandeln, so müssen wir dennoch, wie sonst überall, so auch hier, von der uns vorliegenden Tradition ausgehen. Die Hauptquelle sind die beiden Darstellungen *περὶ ποιήματος* am Ende des Hephaestioneischen Encheiridions p. 59 u. 64 ff., über deren Verhältniss zu einander das Vorwort zu vergleichen ist. Viel kürzer ist die Darstellung *περὶ ποιήματος* am Ende der Aristideischen Metrik p. 58 und im ersten Buche des Marius Victorinus p. 74—79.

Hephaestion unterscheidet zwei oberste Gattungen (*γένη*) der metrischen Compositionen. Es reiht sich nämlich entweder erstens ein und dasselbe Metrum ohne durch andere Metra unterbrochen zu sein (dies nennt Marius Victorinus *ἀμετάβολον*) an das andere, ohne dass hier andere als die bald an dieser bald an jener Stelle durch den Sinn gegebenen Abschnitte zu unterscheiden sind. Diese Compositionsart heisst *κατὰ στίχον* (bei Späteren auch *στιχηρόν* Tzetz.), stichische Composition. Es ist dies die metrische Form der epischen Poesie, in der sich ohne Unterbrechung ein daktylischer Hexameter an den anderen reiht. Mit Rücksicht auf die Gleichheit der Verse können wir sie auch isometrisch oder wie Marius Victorinus amebolisch nennen.

Oder es bilden zweitens die aufeinander folgenden Metra bestimmte leicht unterscheidbare Gruppen, deren Ende zwar häufig, aber keineswegs überall mit einem Sinnesabschnitte zusammenfällt. Eine solche Gruppe heisst *σύστημα*; wir können dabei vorerst an den uns geläufigen Begriff der Strophe denken, obwohl die Strophe nur eine besondere Art des Systems ist. Das System besteht gewöhnlich aus ungleichen Metren (*μέτρα μεταβολικά* Mar. Victor.), bisweilen aber auch wie die stichische Composition aus gleichen oder amebolischen Metren. Diese Compositionsart wird *κατὰ σύστημα* oder *κατὰ συστήματα*, systematische Composition genannt. Sie ist die Form der lyrischen Poesie, ob-

Gleichenam als Anhang folgt Hephæstion diesen Compositionen noch die *psoud acroli* (= *acrol* *psoud acroli*) hinzu. Darunter sind die aus anacrolischen oder isocrolischen Versen bestehenden Dichtungen verstanden, welche eine doppelte Auffassung der Art verstatten, dass man hier sowohl eine stichische wie eine systematische Compositionform annehmen kann. Dies ist z. B. nach Hephæstion bei einigen anacrolischen oder isocrolischen Gedichten der Sappho der Fall, in denen jedesmal die Gesamtzahl der Verse durch die Zahl 2 theilbar war, und wo man demzufolge eine Composition nach distichischem System oder Euphen annehmen hat. Eine solche Gliederung der anacrolischen Metra nach einer bestimmten Verszahl kann zufällig, sie kann aber auch beabsichtigt sein, und im letzteren Falle ist das sogenannte *acroli* notwendig als eine systematische Composition aufzufassen.

Im Allgemeinen lässt sich hiernach sagen, dass die stichische

^{*)} Höchstens kommt hierzu als drittes noch die aus anacrolischen Hypermetra bestehende Partie.

Form der declamatorischen oder recitirenden Poesie (im Epos und dramatischen Dialog), die systematische Form dagegen der melischen Poesie angehört. Schon hieraus ergibt sich ein inniger genetischer Zusammenhang der System- oder Strophenbildung mit der Musik. Da nun ferner als Thatsache festgehalten werden kann, dass im Anfange alle Poesie eine melische war, so folgt daraus, dass die systematische Compositionsform die älteste und ursprünglichste ist und dass die stichische Compositionsform gleichsam als Auflösung der systematischen Gliederung angesehen werden muss. So ist auch bei den mit den Griechen verwandten Völkern die älteste Form der Poesie nachweislich eine systematische oder strophische. Dass die uns von den Griechen überkommene älteste Poesie eine stichische ist, wird wohl schwerlich gegen die Priorität der systematischen Composition als Einwand geltend gemacht werden können.

Wir lassen nunmehr die von Hephaestion angegebenen einzelnen Arten der systematischen Composition folgen.

I. *Τὰ κατὰ σχίσιν* (sc. *ῥήματα*), Gedichte mit antistrophischer Responsion.

Die metrische Responsion zwischen Strophe und Antistrophe heisst *ἀνταπόδοσις* oder *ἀνακύκλησις* Heph. p. 66. Hephaestion nennt folgende Arten antistrophisch gegliederter Gedichte:

1. *Μονοστροφικά*, monostrophische Gedichte sind diejenigen, welche von Anfang bis zu Ende aus der Wiederholung eines und desselben Systemes oder, was hier dasselbe ist, einer und derselben Strophe bestehen. Sie lassen sich durch folgendes Schema bezeichnen

α α α α α ,

wobei ein jeder Buchstabe eine Strophe andeutet. In den von den Alexandrinern veranstalteten *ἐκδόσεις* war am Ende einer jeden Strophe als äussere Bezeichnung eine *παράγραφος* — gesetzt, an das Ende des ganzen monostrophischen Gedichtes eine *χορώνις* ∟. So berichtet Hephaestion p. 74. Er fügt hinzu p. 75, dass man an Stelle der das Ende des Gedichtes bezeichnenden *χορώνις* auch den *ἀστερίσχος* * zu setzen pflege, insbesondere geschehe dies in der Aristophaneischen Ausgabe des Alkaios, wenn das folgende Gedicht einem anderen Metrum angehört.

Als eine Nebenform der monostrophischen Composition ist ein solches Gedicht anzusehen, welches sowohl im Anfange wie

das dritte (β) $\delta\epsilon\pi\delta\acute{o}\varsigma$ (als Femininum zu $\sigma\tau\epsilon\phi\epsilon\tau\acute{\iota}$), die ganze Perikope heisst $\sigma\tau\epsilon\phi\acute{\iota}\varsigma\ \delta\epsilon\pi\tau\epsilon\sigma\acute{\iota}$. Das ganze Gedicht besteht aus mehreren im metrischen Schema einander gleichen Perikopen:

$\alpha\ \alpha\ \beta\ \alpha\ \alpha\ \beta\ \alpha\ \alpha\ \beta\ \dots$

b. $\sigma\tau\epsilon\phi\epsilon\sigma\acute{\iota}$. Hier besteht die Perikope aus drei Systemen, von denen die beiden letzteren einander gleich, dem ersten System aber ungleich sind:

$\alpha\ \beta\ \beta$

c. $\mu\epsilon\sigma\tau\epsilon\sigma\acute{\iota}$. Hier hat die Perikope folgende Form:

$\alpha\ \beta\ \alpha$

d. h. ein in der Mitte stehendes System ist von zwei einander gleichen Systemen umgeben.

d. $\mu\epsilon\lambda\epsilon\tau\epsilon\sigma\acute{\iota}$. Die Perikope besteht aus vier Systemen, von denen das erste dem vierten, das zweite dem dritten gleich ist:

$\alpha\ \beta\ \beta\ \alpha$.

e. $\mu\epsilon\sigma\tau\epsilon\sigma\acute{\iota}$. Die Perikope ist hier der vorhergenannten palindromischen ähnlich, der Unterschied von ihr besteht nur darin,

dass das erste dem letzten System ungleich ist (also nicht zwei, sondern drei verschiedene metrische Schemata enthält):

$\alpha \quad \beta \quad \beta \quad \gamma.$

Die drei ersten dieser Compositionsarten bestehen, wie die kleinere Hephaestioneische Darstellung *περὶ ποιήματος* p. 62 bemerkt, aus triadischen Perikopen; in den beiden letzteren wird die Trias überschritten (*ταῦτα μὲν οὖν καὶ ἐν τριάσιν ὁράται· ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο*, nämlich die palinodische und periodische).

3. *ᾠσμάτα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ*. In der vor-
ausgehenden Klasse (2.) enthielt jede Perikope mindestens zwei
einander gleiche Systeme oder Theile, hier sind die einzelnen
Systeme oder *μέρη* einander ungleich, daher der Name „*ποίημα
κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές*“ (vgl. schol. Heph. 220. 22). Die
kürzere Darstellung des Hephaestion p. 62 gebraucht an dieser
Stelle für die in der Perikope enthaltenen Systeme oder Theile
den Ausdruck *περίοδοι*. Sie bemerkt ferner, dass die Perikope
eine dyadische oder triadische oder tetradische u. s. w. sein könne,
d. h. dass sie nicht blos aus zwei, sondern auch aus drei oder
vier einander ungleichen Systemen oder Perioden bestehe. Das
ganze Gedicht enthält entweder zwei oder mehrere einander
gleiche Perikopen dieser Art, vgl. die umfassendere Darstellung
Hephaestions p. 69 „*ὥστε τὰ μὲν ἐν ἑκατέρῃ ἢ ἑκάστη περι-
κοπῇ συστήματα ἀνόμοια εἶναι ἀλλήλοις*“ u. s. w. Ein nur zwei
Perikopen enthaltendes Gedicht kann demnach folgende Compo-
sitionsformen haben:

δυαδικόν $\alpha \beta, \alpha \beta,$
τριαδικόν $\alpha \beta \gamma, \alpha \beta \gamma,$
τετραδικόν $\alpha \beta \gamma \delta, \alpha \beta \gamma \delta.$

Zu berücksichtigen ist hier noch eine in der ausführlicheren Dar-
stellung des Hephaestion enthaltene Stelle p. 68. Nachdem hier
nämlich die erste Unterart der zweiten Klasse (2a) definirt ist,
heisst es: *δηλονότι ἐπ' ἑλαττον μέντοι τοῦ τῶν τριῶν ἀριθμοῦ
οὐκ ἂν γένοιτό τι τοιοῦτον, ἐπὶ πλεον δὲ οὐδὲν αὐτὸ πωλεῖν
ἐκτείνεσθαι· γίνεται γὰρ ὥσπερ τριάς ἐφωδική οὕτω καὶ τετράς
καὶ πεντὰς καὶ ἐπὶ πλεον ὥς τὰ γε πλείστα Πινδάρου καὶ
Σιμωνίδου πεποιήται*. Wäre diese Angabe richtig, so müsste es
unter den epodischen Gedichten (im engeren Sinne) nicht blos
solche geben, welche aus triadischen Perikopen bestehen:

$\alpha \quad \alpha \quad \beta, \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta, \quad \dots$

ὅσα ἐκ μερῶν (libb. μέτρων) ἐστὶν ἐκ πάντων μὲν κατὰ σχέσιν, ἀνομοίων (libb. ὁμοίως) δὲ ἀλλήλοις κατὰ τὴν ἰδέαν, ἐκ τε ἐπωδικῶν καὶ μονοστροφικῶν ἢ κατὰ περικοπὴν (ἀνομοιομερῶν fehlt in den libb.).

6. Ποιήματα κατὰ σχέσιν κοινά. Das sind Gedichte, welche eine doppelte Auffassung der strophischen Gliederung zulassen. Die kürzere Darstellung Hephaestions führt als Beispiel hierfür ein Gedicht an, welches sowohl strophisch wie epodisch gegliedert scheinen könnte (wenn man etwa im Pindar Ol. 3 eine jede der kurzen triadischen Perikopen als eine einzige Strophe auffassen wollte, wie dies in der That auch geschehen ist). Die ausführlichere Darstellung p. 69 gibt als Beispiel Anakreons Gedicht auf Artemis, welches beginnt:

Γουνούμαι σ' ἐλαφροβόλε,
ξανθὴ καὶ Διός, ἀγρίων
δέσποινα Ἄρτεμι θηρῶν,
ἧ κον νῦν ἐπὶ Ληθαίου
δίνῃσι θρασυκαρδίων
ἀνδρῶν ἑκατορῶς πόλιν
χαίρουσ'· οὐ γὰρ ἀπημέρους
ποιμάνεις πολιήτας.

Die Ausgaben zur Zeit Hephaestions fassten diese acht Reihen als eine einzige Strophe (ὀκτάκωλος στροφή) und das ganze Gedicht als ein monostrophisches auf. Man könnte diese Reihen aber auch als eine dyadische Perikope aus zwei verschiedenen Systemen, das eine von drei, das andere von fünf Gliedern auffassen und somit das Gedicht als ein κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές ansehen. Gerade in einem solchen Falle ist es nicht immer leicht, sich für die eine oder die andere der möglichen Auffassungen zu entscheiden, besonders wenn eine Verschiedenheit der metrischen Gattung (oder bei dramatischen Partien Personenwechsel) vorhanden ist. Vgl. Aeschyl. Sept. 114 ff., 287 ff.

Die gesammten hier von Hephaestion aufgestellten sechs Unterarten oder Kategorien reduciren sich nach Ausscheidung der vierten (der ἀντιθετικά, vgl. oben) auf folgende zwei Hauptkategorien:

1. Monostrophische Composition,
2. Perikopen-Composition.

a) Die Perikope enthält mindestens zwei metrisch gleiche Systeme (epodisch, proodisch, mesodisch; palinodisch, periodisch).

mit Antistrophe bestehen — es folgt dann die Antistrophe einer andern Melodie als die Strophe. In der antiken Cantata aber wird mit Aufhebung des Repetirens der Melodie auch die antistrophische Gliederung des Textes aufgegeben, und dies ist es, was die Alten *ἀνολοκύφρον* nennen.

Eine solche nicht antistrophisch respondirende Partie ist nun nach Hephæstion entweder ein *ἀνσπώνδον* oder ein *ἀνσπρον*.

1. Das *ἀνσπώνδον* ist wiederum entweder
 - a. ein *ἀνσπώνδον*, oder
 - b. ein *ἀλλανσπρον*;

das erstere besteht aus zwei, das letztere aus mehr als zwei Systemen, die entweder durch den Inhalt oder durch die metrische Form als verschiedene systematische Gruppen sich von einander sondern lassen; keines von diesen Systemen aber ist dem Metrum nach die Responsion eines andern. Hephæstion p. 70 nennt als Kriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme 1) den Wechsel

der vortragenden Sänger, sei es dass zwei Solosänger der Bühne mit einander, oder dass ein Solosänger mit dem Chore abwechselt. 2) Eingeschobene Refrains u. dgl. (*ἐφύμνια, ἀναφωνήματα*). 3) Ein noch sichereres Unterscheidungsmittel ist die verschiedene metrische Gattung zweier auf einander folgender Partien des *ἀπολελυμένον*, z. B. wenn auf eine ionische eine daktylische Partie folgt, oder wenn bei Gleichheit der metrischen Gattung eine kürzere metrische Reihe als Abschluss eintritt (dies letztere ist es, was Hephaestion a. a. O. durch den Ausdruck „*διαίρεται . . . κατὰ ἐπφθόν*“ bezeichnet). 4) Endlich ist auch die Interpunction hierher zu rechnen, denn gewöhnlich findet am Ende der einzelnen Systeme des Apolelymenons ein Satzende statt, obwohl dies keineswegs immer der Fall ist. — Es darf hier nicht unbemerkt bleiben, dass die Hauptkriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme in der Melodie lagen und sich aus dem uns vorliegenden blossen poetischen Texte nicht immer mit Sicherheit erkennen lassen. Dies lehren die uns erhaltenen Melodien der Hymnen auf Helios und auf Nemesis, in denen das Ende eines musikalischen Systemes keineswegs mit einer hervortretenden Eigenthümlichkeit des poetischen Textes zusammenfällt.

2. Das *ἄτμητον* ist nach Hephaestion ein solches *ἀπολελυμένον*, welches in seinem poetischen Texte keinerlei Merkmale zur Unterscheidung von einzelnen Systemen darbietet und somit ein einziges langes System zu sein scheint. Die soeben herbeigezogenen Lieder auf Helios und Nemesis zeigen deutlich, dass auch das von Hephaestion sogenannte *ἄτμητον* dennoch der Melodie nach aus verschiedenen Systemen bestehen konnte; nichts desto weniger mochte es auch bisweilen vorkommen, dass ein *ἀπολελυμένον* nicht bloß dem poetischen Texte und dem *Metrum* nach, sondern auch der Melodie nach als ein einziges nicht in Systeme getheiltes *ἄτμητον* war.

3. Endlich zieht Hephaestion p. 70 auch noch das *ἄστροφον* als eine Unterart der *ἀπολελυμένα* hierher, ja er führt dasselbe sogar noch vor den beiden vorher besprochenen Kategorien auf: „*Ἄστροφα μὲν οὖν ἐστὶ τὰ τηλικούτου μεγέθους ὄντα ἐπ' ἐλάχιστον, ὥς μὴδὲ στροφὴν ὅλην εἶναι αὐτὰ ὑπονοητικῇ*“; das Schol. p. 222 nennt als Beispiel eines solchen eine aus nur 3 Kola bestehende Partie. Wir haben hierunter die ganz kurzen, nur Eine oder zwei Zeilen langen Einschaltungen melischer *Metra*

μῶν entspricht.

1. Τὴ δὲ ὁμοίαν κατὰ ἀναγκαστικὰς διείσεις. Der Name *anapestós* ist identisch mit demjenigen, was Hephæstion sonst *anapa* nennt. Die einzelnen Systeme bestehen hier aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung (z. B. aus anapestischen Perioden, eine jede mit katalektischem Schlusse), er das Negatives der einsehen auf einander folgenden Systeme ungleich. Es folgt z. B., wie Hephæstion sagt, auf 10 katalektische und Eins katalektische anapestische Syzygie eine Periode, welche der Qualität nach ganz analog gebildet ist, aber nicht solche Zahl von anapestischen Syzygien enthält u. s. w. Es ist zwar durchaus notwendig, dass die Länge der auf einander folgenden Systeme eine ungleiche ist, dass hier durchaus keine isostrophische Gleichförmigkeit stattfindet. Darüber sagt Hephæstion p. 66: Ἐξ ὁμοίων δὲ ὅσων ἄναπ ἑκά (von einem) ποτὶς ἢ 12 ἀντίς) συζυγίας ἢ ἀντίστοις καταναπέσται ὅσων ἀντίστοις καὶ ἀναπέσται ὡς τὰς τετραμέτρους ἀποθροὺς ἢ, οἷα ὅσων ὁμοίων, ἀλλὰ καὶ σζέται. Zeigt sich also in den einzelnen

auf einander folgenden hypermetrischen Perioden eine bestimmte Zahl der Takte oder Dipodien gewahrt, so ist dies nach der ausdrücklichen Erklärung unserer Quelle nicht eine Composition, welche in die Kategorie der „ἐξ ὁμοίων“ gehört, sondern sie ist vielmehr in die Kategorie der κατὰ σχέσιν (der antistrophischen Composition) zu verweisen.

Hieraus ergibt sich nun, dass die in Rede stehende Compositionsform der ἐξ ὁμοίων nichts anderes ist, als eine specielle Unterart der ἀπολελυμένα. Gehören die auf einander folgenden nicht antistrophischen Systeme verschiedenartigen metrischen Bildungen an, so führen sie zusammengenommen schlechthin den Namen ἀπολελυμένον; ist es der Fall, dass die auf einander folgenden nicht antistrophisch respondirenden Systeme durchgängig hypermetrische Perioden derselben metrischen Bildung sind, so wird das Ganze nicht ἀπολελυμένον, sondern ἐξ ὁμοίων genannt. Besser und genauer würde dasselbe als „ἀπολελυμένον ἐξ ὁμοίων“ zu bezeichnen sein. Es kann nämlich auch vorkommen, dass die auf einander folgenden Systeme, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen, untereinander in irgend welcher antistrophischer Respon- sion stehen. Ein derartiges Ganze würde passend als ein κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων zu bezeichnen sein. Dahin gehören manche anapästische Partien der Tragödie, dahin gehören auch lyrische Strophen wie die des von Hephaestion p. 67 angeführten Liedes des Alcäus:

Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασσᾶν κακοτάτων πεδίχοισαν.

Das Lied ist monostrophisch, jede Strophe oder, was dasselbe ist, jedes System desselben bildet eine hypermetrische Periode aus 20 ionischen Versfüßen. Hephaestion sagt nur schlechthin, dass es ein κατὰ σχέσιν sei; genauer würde es, wie bereits angegeben ist, ein κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων zu nennen sein.

Unter den ἀπολελυμένα gibt es nicht blos ἀνομοιόστροφα, welche 2 oder mehrere ungleich lange Systeme umfassen, sondern auch ἄτμητα, welche nur ein einziges längeres System enthalten. Ebenso statuirt Hephaestion nicht blos ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους (aus 2 oder mehreren ungleich langen Perioden), sondern auch

2. Τὰ ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα d. h. Partien, welche nur eine einzige hypermetrische Periode von willkürlich langer Ausdehnung enthalten. An solchen Bildungen ist die Komödie reich, welche

oder iambische oder trochäische Gruppe zu übertragen? Ist nicht auch die trochäische Strophe Aesch. Agam. 176—183 ein trochäisches System? ist nicht auch die iambische Strophe ebend. 228—234 ein iambisches System? Dieser Name kommt ihnen wenigstens nach der feststehenden Nomenclatur der Alten zu, und wir können nicht umhin, mit Lachmann auf dieselbe wieder zurückzugehen und den Hermannschen Gebrauch des Wortes System zu verlassen.

4. *Μετρικὰ ἄτακτα.*

Mit diesem Namen bezeichnet Hephaestion p. 61 und 66 solche Compositionen, welche deshalb nicht zu den stichischen gerechnet werden können, weil sie nicht ein und dasselbe Metrum fortwährend wiederholen, sondern verschiedene Metra untereinander mischen, aber in dieser Mischung verschiedener Metra keineswegs eine bestimmte Ordnung wahren und keinerlei Kriterien zur Sonderung verschiedener metrischer Gruppen darbieten. Es können daher diese Compositionen nur uneigentlich zu den systematischen Dichtungen gerechnet werden; streng genommen würden sie neben den stichischen und systematischen Compositionen eine 3. Klasse bilden oder, wenn wir wollen, einen Gegensatz zu jenen beiden Hauptklassen: denn dort in den stichischen und systematischen Compositionen herrscht eine bestimmte τάξις der metrischen Bildung, hier aber fehlt die τάξις, — es sind eben μετρικὰ ἄτακτα.

Freilich ist das Gebiet dieser μετρικὰ ἄτακτα ein so wenig umfangreiches, dass man daraus keine 3. Hauptklasse constituiren konnte. Nach Hephaestion gehört hierher einmal eine spätere episch-satirische Dichtung, der Margites, in welchem daktylische Hexameter und iambische Trimeter ohne jegliche Ordnung mit einander gemischt waren (zuerst folgte auf 10 Hexameter 1 Trimeter, dann wieder auf 5, dann auf 8 Hexameter, schol. Hephaest. p. 218). Die metrische Unordnung war hier eine dem skoptischen Inhalte gemäss beabsichtigte.

Sodann gehören hierher solche Epigramme, welche die gewöhnliche Epigrammform verlassen, wie z. B. folgendes Simo-
nideische:

Ἰσθμια δίς, Νεμέα δίς, Ὀλυμπία ἑσπεφανώθην,
οὐ πλάτει νικῶν σώματος, ἀλλὰ τέχνη,
Ἀριστόδαμος Θράσιδος Ἀλείος πάλα,

rung) ein *ἀνελκυστὶς* (alloklostrophischer oder heterostrophischer Gliederung) verbunden ist. — Wunderlicher Weise sagt die vollständige Hephæstionische Darstellung *καὶ ἀνελκυστὶς* p. 67: ein *παρὰ στερεομετρίαν* würde sich ergeben, wenn man die erste Ode im ersten Buche des Alkaios („Ὀδὴν ἄνωγον, καὶ πυθόμενον Διὸς“ *anf.*) mit der darauf folgenden zweiten Ode („Ἄλκιον Κούλην ἐκ πυθόγ, εὐ γὰρ ποτ' *anf.*) verbinde. Diese Angabe ist geradezu widersinnig und rührt nicht von Hephæstion, sondern von einem spätern Umarbeiter seiner Schrift her. Die kürzere Fassung hat hier, wie wir oben gesehen, das Richtige, und man muss sich in der That über diejenigen wundern, welche in der kürzern Darstellung einen verkürzten Auszug aus der ausführlicheren erblicken.

8. *Καὶ καὶ ἀνελκυστὶς* oder *καὶ καὶ ἀνελκυστὶς*

Hierher rechnet Hephæstion p. 61. 67 solche Gedichte, welche man sowohl als *καὶ ἀνελκυστὶς* wie als *δι' ἑσέως* oder als *ἀνελκυστὶς* ansehen kann. Freilich ist immer nur Eine Auffassung

die richtige. Das bereits oben angeführte ionische Gedicht des Alcäus: „*Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασῶν κακοτάτων πεδέχουσιν*“ kann der „*ἄπειρος*“, wie Hephaestion p. 67 bemerkt, als ein Gedicht *ἐξ ὁμοίων* ansehen; der „*ἐμπειρος*“ aber weiss, dass es *κατὰ σχέσιν* gegliedert ist. So könnte man auch von allen denjenigen Partien der Tragödie sagen, sie seien *κοινὰ συστηματικά*, welche in einigen Ausgaben als Strophen und Antistrophen abgetheilt, in anderen als *ἀπολελυμένα* (ohne antistrophische Gliederung) hingestellt sind. Bei manchen Partien dieser Art ist es noch immer nicht völlig entschieden, ob sie auf die eine oder auf die andere Art aufgefasst werden müssen: dennoch aber wird sich schliesslich herausstellen, wer von den Bearbeitern oder Editoren, um mit Hephaestion zu reden, der *ἐμπειρος*, wer der *ἄπειρος* ist.

Wir haben hiermit die von Hephaestion für die metrischen Compositionen überlieferten Kategorien durchmustert. Sie enthalten einen reichhaltigen, für uns im äussersten Grade wichtigen Stoff, wenn auch einzelnes darin auf einer für uns nicht massgebenden Reflexion beruht. Zu dem letzteren gehört die dreimal auftretende Kategorie der *κοινά* (*κοινὰ κατὰ γένος, κοινὰ κατὰ σύστημα, κοινὰ κατὰ σχέσιν*), die wohl nur dem geläufigen Gegensatz zu der Kategorie der dreifachen *μικτά* ihr Dasein verdankt; doch darf nicht unerwähnt bleiben, dass schon bei Aristoxenus die Kategorien des *μικτόν* und *κοινόν* neben einander vorkommen (z. B. bei den drei Tongeschlechtern). — Die drei Kategorien der astrophischen Partien, der antithetischen und der metrisch ordnungslosen Gedichte gehören wenigstens nicht an die Stelle, welche ihnen Hephaestion in dem von ihm überlieferten Systeme der metrischen Compositionen nachweist, — überhaupt werden wir derselben leicht entrathen können, da sie kein praktisches Interesse für uns haben. — Endlich muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die Kategorien der *ἀπολελυμένα* und der *ἐξ ὁμοίων* nicht zwei den *κατὰ σχέσιν* coordinirte Klassen bilden, sondern dass sie vielmehr zusammengenommen eine den *κατὰ σχέσιν* gegenüber stehende zweite Klasse bilden, und zwar in der Weise, dass die *ἐξ ὁμοίων* nur ein besonderer Fall der *ἀπολελυμένα* sind.

Die Hephaestionische Kategorien-Tafel lässt sich in folgender Weise vereinfachen:

Ein Gedicht ist entweder stichisch oder systematisch com-
irt.

A. Das stichische Gedicht ist entweder 1. einfach oder un-
sicht wie das Homerische Epos oder 2. es ist aus verschiedenen
hischen Partien gemischt, von denen die einen dem einen, die
eren einem anderen Metrum angehören, wie die meisten
nen der neueren Komödie. — Hierher würde man nun am
en 3. die *proposé* Dramen wie das Margites herziehen, in welchen
ere Metra ohne Ordnung durcheinander gemischt sind.

B. Die systematischen Gedichte. Hierher gehören einertheils
lyrischen Gedichte, andertheils die lyrischen Partien der
gödien, Komödien und Satyr-Dramen. Wir können sie zu-
men als Canticum bezeichnen.

Ein Canticum zerfällt in Systeme. Mit Rücksicht auf die
tune ist entweder:

1. Das Canticum *seré systé* gegliedert d. h. es findet eine
strophische Responson der in ihm enthaltenen Systeme (wenn

auch nicht aller Systeme) statt. Entweder folgen alle Systeme demselben metrischen Schema — dann ist das Canticum monostrophisch; oder es lassen sich in ihm mehrere Gruppen oder Perikopen je von mehreren Systemen unterscheiden. Es ist auffallend, dass hier Hephaestion die gewöhnliche Compositionsform der tragischen Cantica unberücksichtigt lässt, welche mehrere Perikopen von je zwei metrisch-respondirenden Systemen oder Strophen enthalten. Räumt man auch diesen, wie es billig ist, die gebührende Stelle ein, so zerfallen die perikopisch gegliederten Cantica in folgende drei Unterarten: a. die Perikope enthält zwei einander gleiche Systeme oder eine strophische Syzygie (tragische Cantica) oder b. die Perikope enthält drei oder vier Systeme, von denen mindestens zwei einander gleich sind (sogenannte epodische Gliederung mit ihren verschiedenen Species, zu denen auch die mesodische, palinodische, periodische Gliederung gehören). Oder das Canticum ist c. in Beziehung auf seine Perikopen ein *ἀνομοιομερές* wie z. B. die strophisch-respondirende Partie der Parabase (Ode, Epirrhema, Antode, Antepirrhema).

II. Das Canticum ist ein *ἀπολελυμένον* d. h. die Systeme, woraus es besteht, sind einander ungleich, keines steht mit dem anderen in metrischer Responsion. Besteht nun ein solches System aus ungleichen metrischen Reihen, dann heisst es *ἀπολελυμένον* schlechthin; besteht es aus gleichen zu einem einzigen Hypermetron verbundenen Reihen, so heisst das Canticum *ἐξ ὁμοίων*. Es kann nun auch vorkommen, dass ein Canticum aus einem einzigen langen Systeme besteht. Dann wird für dasselbe der Name *ἄτμητον* gebraucht, wenn es ein *ἀπολελυμένον* (*ἐξ ὁμοίων*) ist, — der Name *ἀπεριόριστον*, wenn es *ἐξ ὁμοίων* gebildet ist. Bei der gewöhnlichen Compositions-Manier, wo sich mehrere auf einander folgende Systeme unterscheiden lassen, wird für eine Partie *ἐξ ὁμοίων* der Name „κατὰ περιορισμοὺς ἀνίστους“, für ein *ἀπολελυμένον* der Name *ἀνομοιόστροφον* gebraucht, und zwar ist dies letztere wiederum ein *ἐτερόστροφον* oder *ἄλλοιόστροφον*, je nachdem es entweder zwei oder mehrere Systeme enthält.

Hiermit sind die Kategorien der Cantica, in welchen eine einzige der bisher genannten Compositions-Manier herrscht, abgeschlossen. Ihnen stehen diejenigen Cantica gegenüber, in denen sich mehrere Compositionsarten vereint finden. Dies sind die drei verschiedenen Arten der *μικτά*.

Die ältesten Kymoi und obersten Dichtungen.

Die früheste Art der Poesie ist die lyrische, d. i. die gesungene Poesie, — zunächst ein bloßer Gesang (ᾠδή ᾠδή), dann ein Gesang unter Begleitung eines musikalischen Instrumentes (zunächst eines Saiteninstrumentes, der Lyra), welches auf einer früheren Stufe mit den Tönen der Melodie unisono ging, späterhin aber dieselbe mit abweichenden Accordtönen begleitete (Griech. Harmonik § 5). Der Boden, auf welchem die Lyrik errathen ist und ihre nächste Entwicklung erhalten hat, ist der Kultus. Der Mensch sollte der Gottheit seine Anerkennung und suchte in sich gütig zu stimmen durch ein Gebet, welches die Macht es Gottes pries und ihm die Wünsche des Sterblichen aussprach — es war eine Rede, die, weil man sich von dem gewöhnlichen Leben — der geheimnisvoll waltenden höheren Macht zuwandte, auch in der Wahl der Worte und durch höheren Gedankenflug sich von der Rede des gewöhnlichen Umganges abheben mußte, — ein Gebet, welches mit höheren und mannichfaltigen Accenten versungen

und eben dadurch zur Melodie wurde, — welches der Ungebundenheit der gewöhnlichen Umgangssprache gegenüber sich in gleichmässigen Sätzen aussprach und hierdurch Takt und Rhythmus erhielt. Ja selbst das orchestrische Element, welches wir in der Blüthezeit der Lyrik mit deren vollendetsten Kunstformen ausgebildet finden, liegt schon dem Keime nach in jenem hieratischen Ursprunge der Melodie, denn die Stätte, an welcher jene alten religiösen Melodien ertönten, war eine gottgeweihte, ein Altar, auf dem die Opfer brannten und den man während des Opfergesanges umwandelte. Vgl. Griech. Harm. § 1.

Von diesen primären Hymnen (denn so müssen wir die Ergüsse der ältesten hieratischen Lyrik bezeichnen) vermögen wir freilich bei den Griechen keine Reste nachzuweisen. Bloss mythische Namen von Sängern dieser Lieder haben sich in der späteren Tradition der Griechen erhalten, Namen wie Chrysothemis, Philammon und Orpheus. Wir kennen aber auch den Namen, mit dem die Lieder bezeichnet wurden; es ist der noch bis in spätere Zeit übriggebliebene Name νόμος, d. i. Gesetz, eine Bezeichnung, welche sie wohl nur wegen des in ihnen waltenden stetigen Charakters trugen, der sie von der Rede des gewöhnlichen Lebens unterschied. Aber nicht bloss die Griechen, sondern auch die übrigen ihnen verwandten Völker sind in ihrer Poesie von der oben bezeichneten Stufe hieratischer Poesie ausgegangen, ja wir dürfen behaupten, dass einst die indogermanischen Völker in der vorhistorischen Zeit, wo sie noch eine ungetrennte Einheit bildeten, nicht bloss die Sprache, nicht bloss die Gesetze der alten Familien- und Stammverfassung, nicht bloss die frühesten religiösen und mythologischen Vorstellungen und sacralen Gebräuche gemeinsam hatten, sondern dass auch die Ursprünge der alten religiösen Lyrik noch in jene früheste Lebenszeit zu versetzen sind, in welcher die später getrennten indogermanischen Völker einst gemeinsam im Oriente gelebt haben.

Dasjenige dieser Völker, welches noch in seinem späteren Wohnsitze der alten indogermanischen Ursprache am nächsten steht und deshalb für unsere Sprachwissenschaft eine so bedeutende Stellung einnimmt, eben dasselbe Volk hat auch in seiner Litteratur jene früheste Stufe der religiösen Lyrik fixirt. Es ist dies das Volk der Inder. Bei den Griechen sind die Nomoi der ältesten Sänger früh in Vergessenheit gerathen; von den analogen Lieder der Inder hat sich ein reicher Schatz erhalten,

der schliesslich nach vielen Jahrhunderten, etwa wie bei den Griechen die Gedichte Homers, gesammelt und schriftlich fixirt ist (in der Veda-Sammlung). Die Verfasser dieser Lieder waren wie Chrysothemis und Philammon Sänger und Priester zugleich. Die einzelnen Namen derselben sind gleich den Liedern treulich überliefert; welch früher Zeit sie angehören, geht daraus hervor, dass das locale Gebiet, welches hier vorausgesetzt wird, noch nicht das spätere Inder-Land am Ganges ist, sondern die nordwestlich gelegene Landschaft der fünf Flüsse (das Pendjab), auf die sich damals das alte indische Leben noch beschränkte. Kurze Lieder sind es, mit denen sich der Sänger an eine Gottheit wendet, an Indras, Agnis, Prithvi, Varunas, in denen er ihre Macht preist, ihrer Thaten, ihrer Kämpfe gegen die ihnen und den Menschen entgegenstehenden feindlichen Mächte gedenkt und ihre Hülfe und ihren Segen in der Noth der Kämpfe und des Misswachses ersucht. Wir müssen anerkennen, dass wir es hier zwar mit durchaus archaischen Erzeugnissen des ältesten poetischen Schaffens zu thun haben, dass aber nichts desto weniger in ihnen bei aller Naivetät und Kindlichkeit ein wahrhaft poetischer und häufig ein grossartig erhabener Ton angeschlagen wird, — wir haben hier eine Poesie, welche mit der Masslosigkeit und dem Schwulste der späteren indischen Dichtungen nichts gemein hat und auch in ihrer sprachlichen und syntaktischen Eigenthümlichkeit weit mehr an die Weise der Griechen als an das spätere Inderthum erinnert.

Ist uns also auch kein Product der frühesten Stufe griechischer Lyrik erhalten, sind auch die Gesänge jener hierarchischen Dichter schon Jahrtausende lang verklungen, so gewährt uns doch die Vedalitteratur der Inder ein nahezu getreues Ebenbild der ältesten griechischen Nomoi: — blos die Sprache, das Locale, die Helden- und Götternamen, die Sänger sind andere, aber dem Geiste und dem Inhalte nach müssen wir diese indischen Vedalieder auch für die Griechen voraussetzen. Der alte indische Vers ist, wie S. 44 angegeben ist, ein noch wesentlich silbenzählender und meist nur in der Schlusssdipodie quantitirender, — wir haben keinen Grund, anzunehmen, dass der Vers des der Vedapoesie entsprechenden Zeitraumes der griechischen Lyrik ein ähnlicher gewesen sei, vielmehr weist alles darauf hin, dass auch damals schon wie in dem späteren Epos und wie in der späteren Nomos-poesie der daktylische Hexameter das übliche Metrum war. Aber

eine andere metrische Eigenthümlichkeit muss jene altgriechische Lyrik mit der Vedapoesie nothwendig gemeinsam gehabt haben nämlich die jedesmal mit einem Sinnesabschnitte zusammenfallende gleichmässige Gruppierung mehrerer auf einander folgenden Verse zu einem Systeme oder einer Strophe. Das Vorwaltende im Altindischen die Composition des Gedichtes nach distichischen Strophen; zwar kommen auch längere Strophen vor, aber gerade das entschieden älteste Metrum, welches sich auch bei den alten Iranern (im Avesta) wiederfindet und auch der Langzeile der Germanen und dem alten Saturnius zu Grunde liegt, bildet immer nur distichische Strophen (die Anustubh- oder Cloken-Strophen). Wir dürfen annehmen, dass auch in den ältesten Nomoi der Griechen je zwei Hexameter eine distichische Strophe bildeten innerhalb deren eine aus zwei Perioden von je einem Vorder- und Nachsatze bestehende Melodie zu ihrem Abschlusse kam, und dann jedesmal in den beiden darauf folgenden Hexametern repetirt zu werden. Diese aus zwei Hexametern bestehende Strophe, welche sich in einer späteren Stufe der Lyrik zum elegischen Distichon umgestaltet hat. Neben ihr mochten aber auch schon complicirtere tristichische und tetrastichische Verbindungen von Hexametern gebildet werden, wie auch in den Veden längere und distichische Strophen vorkommen.

Der alte Nomos war ein an heiliger Stätte und zur heiligen Zeit von einem Priestersänger ausgeführter Sologesang, bestimmt zum eigentlichen Cultuszwecke. Aber noch andere Lieder müssen schon in dieser ersten Periode der Lyrik aufgekommen sein. Lieder der Ernte und Weinlese, Hochzeitslieder und Grabeslieder. Auch sie hängen mit dem religiösen Bewusstsein zusammen und können in gewisser Weise ebenfalls als Cultuslieder bezeichnet werden; doch waltet hier neben dem Göttlichen, speciell neben dem Elemente der chthonischen Gottheiten, deren Gebiete sowohl Hochzeits- wie Todtenfeier angehörte, auch das specifisch Menschliche vor. Wesentlich ist diesen Liedern, dass sie nicht als Monodie von einem Einzelnen, sondern von einem ganzen Chor oft von wechselnden Halbchören und durch Einzelgesänge unterbrochen, ausgeführt wurden. Von den alten Hochzeitsgesängen gibt die Darstellung eines Hymenäus auf dem Schilde des Achill Il. 18 ein Bild; noch treuer ist die Weise der alten Todtenklage in dem Threnos an der Leiche des Hektor wiedergegeben, welche

in das letzte Buch der Ilias 718—776 eingeschaltet ist; sogar die alte Strophenform ist hier gewahrt, denn es lässt sich deutlich erkennen, dass die Hexameter in den zwei letzten Abschnitten des Threnos zu je vier tristichischen Strophen vereint sind. Auf dem Boden dieser halb religiösen, halb weltlichen Gesänge sind die Refrains oder Epiphonemata erwachsen, d. i. einzelne, dieselben Worte wiederholende Verse, die entweder am Ende einer Strophe oder am Ende eines umfassenden Abschnittes wiederkehren und die Grundstimmung des ganzen Liedes, sei dies nun die freudige Stimmung der Ernte- und Hochzeitslieder, sei es der düstere Schmerz angesichts des Todten, in der significantesten und vernehmlichsten Weise immer von neuem zur Anschauung bringen. Auch in diesen mehr volksmässigen Gesängen wird häufig genug das daktylische Hexameton den Rhythmus gebildet haben; aber gerade hier haben wir das Gebiet, wo zuerst Rhythmen aus dreizeitigen Takten, aus Iamben und Trochäen, aufkamen. Besonders mag dies in den Ernte- und Weinliedern der Fall gewesen sein, aus denen späterhin der Iambus und Trochäus durch Archilochus für die kunstmässigere Poesie entlehnt wurde.

Diesen chorischen Gesängen gegenüber mit ihrem volkstümlichen Tone und ihren häufig erst im Augenblicke von den Sängern improvisirten Versen muss der Nomosgesang schon als eine kunstmässigere Art der Poesie angesehen werden. Vielleicht hat auch selbst der Nomos ein die Götter feierndes Chorlied, nämlich den Pāan, zu seiner historischen Voraussetzung. So fasst dies wenigstens die Tradition der Griechen auf, deren letzter Niederschlag sich in der Chrestomathie des Proklus p. 244 findet: *τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐτὸν ἢ λύραν ᾄδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρήσις πρῶτος . . . κιθάραν ἀναλαβὼν . . . μόνος ᾤσε νόμον, καὶ εὐδοκμήσαντος αὐτοῦ διαμένει ὁ τροπὸς τοῦ ἀγωνίσματος.*

Das epische Lied.

Der griechische Nomos hatte einen specifisch hieratischen Charakter, er wurde nur an den Festen der Götter, zu heiliger Zeit und an heiliger Stätte vorgetragen und dem Cultuszwecke, dem er diente, entsprechend, waren die alten Sänger, von denen er herrührte, gewissermassen priesterliche Personen.

Aber auch die festlichen Zusammenkünfte der Fürsten und Edlen verlangten zur Hebung der frohen Stimmung ein durch

einen geübten Sänger vorgetragenes Lied. Diese profane Festpoesie war zunächst auf die in dem Nomos liegenden Elemente angewiesen. Häufig kamen in den ältesten Nomoi, wie wir aus den entsprechenden Vedagesängen der Inder ersehen, neben der vorwaltenden lyrischen Hymnodik auch solche Partien vor, die in einem erzählenden Tone die Thaten der Götter feierten. Diese gleichsam episodischen Bestandtheile wurden nunmehr, abgelöst von ihrer hieratischen Grundlage, zu selbständigen erzählenden Liedern erweitert: an die Thaten der Götter schlossen sich die Thaten der Heroen, die ja in ihrer ursprünglichen Gestalt ebenfalls göttliche Wesen waren: die Kämpfe, welche die Götter und Heroen gegen Riesen, Drachen und andere der Menschen- und Götterwelt feindliche Unholde geführt, wurden zum Typus der menschlichen Kämpfe; denn das frühere religiöse Bewusstsein assimilirte Göttliches und Menschliches und liess die Götter und Heroen fortwährend auf die diesseitige Welt einwirken.

Diese epischen Einzellieder, genannt *κλέα ἀνδρῶν*, werden von einem Sänger unter dessen Kithara- (oder Phorminx-) Begleitung vorgetragen, gerade wie auch den alten Nomos das Saitenspiel des Sängers begleitete; in einem Phemios und Demodokos hat die Homerische Dichtung das unvergessliche Bild solcher kitharodischen Sänger gezeichnet, — doch verstehen auch andere als diese eigentlich fachmässigen Künstler, z. B. Achilleus, die *κλέα ἀνδρῶν* zu singen. Melischer Vortrag und Instrumentalbegleitung ist der charakteristische Unterschied der epischen Einzellieder von dem späteren rhapsodischen (recitirten) Epos; die Form des Gesanges setzt zugleich nothwendig strophische Gliederung wie in den ältesten lyrischen Liedern voraus: wir dürfen es für sicher halten, dass die alten Epen der Aoiden systematisch oder strophisch waren im Gegensatze zu dem stichischen Epos der Rhapsoden. Auch die indische Poesie hat auf die Periode der hymnodischen Vedalieder eine Epoche des epischen Einzelliedes folgen lassen. Doch haben sich nur wenige Reste dieser Dichtungen erhalten, welche zufällig unter die Sammlung der Vedahymnen aufgenommen sind. Ein viel reicherer Liederschatz ist aus der Periode des epischen Einzelliedes von dem Volke der alten Germanen der Nachwelt überliefert. Denn gerade diese Periode ist es, die in den strophisch gegliederten Liedern der skandinavischen Edda-Sammlung überliefert ist. Wir können die Lieder der Edda genau in derselben Weise ein Gegenbild

der griechischen *κλέα ἀνδρῶν* nennen, wie wir vorher die Vedahymnen ein Gegenbild der frühesten griechischen *νόμοι* genannt haben. Dass die Eddalieder gesungen wurden oder wenigstens ursprünglich für den Gesang gedichtet sind, wird durch die strophische Gliederung deutlich bezeugt.

In der späteren Geschichte der germanischen Poesie sehen wir, wie die alten epischen Einzellieder zu einem einheitlichen umfassenden Epos zusammengezogen werden. Den skandinavischen Liedern vom drachentödtenden Sigfrid standen ursprünglich althochdeutsche Lieder von gleichem Inhalte und in gleichem poetischen Tone parallel; sicherlich werden auch sie in der von Karl dem Grossen veranstalteten Sammlung enthalten gewesen sein. Da tritt im dreizehnten Jahrhunderte eine neue Bearbeitung derselben Begebenheiten des Sigfrid-Mythus in dem Gedichte von den Nibelungen auf: statt der althochdeutschen Sprache liegt uns hier das Mittelhochdeutsche vor, an Stelle der alliterirenden Langzeilen erblicken wir gereimte Verse; und ist auch die tetra-stichische Strophenform noch immer festgehalten, so haben wir trotzdem nicht mehr ein für den Gesang, sondern ein für den mündlichen Vortrag oder für die Lectüre bestimmtes Epos vor uns. Dieselbe Begebenheit, welche in dem Edda- und dem ihm parallel stehenden althochdeutschen Einzelliede den Stoff eines in sich abgeschlossenen selbständigen Gedichtes oder sogar verschiedener Gedichte gleichen Inhalts bildete, ist jetzt zu einem integrirenden Theile, gleichsam einem blossen einzelnen Capitel des umfassenderen Epos geworden, in welchem alle stofflichen Widersprüche, welche wir so häufig zwischen den alten epischen Einzelliedern finden, so viel als möglich (wenn auch keineswegs vollständig) auszugleichen versucht sind. Die epischen Einzellieder des Altgermanischen und das mittelhochdeutsche Epos repräsentiren nun zwei verschiedene Perioden der epischen Dichtung, die auch bei den Griechen auf einander folgten. An die Periode der gesungenen und unter Instrumentalbegleitung vortragenen *κλέα ἀνδρῶν* schliesst sich die Periode des von Gesang und Kithara emancipirten Homerischen Epos, dessen Verhältniss zu den *κλέα ἀνδρῶν* im Allgemeinen gerade so aufzufassen ist, wie das im Obigen kurz angedeutete Verhältniss der altgermanischen epischen Einzellieder zum mittelhochdeutschen Epos. Eine solche durchgreifende Dialektverschiedenheit, wie zwischen den beiden Schichten der deutschen Epik, braucht freilich

zwischen den *κλέα ἀνδρῶν* einerseits und den Homerischen Epen andererseits nicht vorausgesetzt zu werden; auch das Metrum ist im Griechischen dasselbe geblieben, nämlich der daktylische Hexameter. Dagegen hat das Homerische Epos eben deshalb, weil es nicht gesungen, sondern recitirt wird, die strophische Gliederung der alten gesungenen Epen durchgehends aufgegeben: es ist statt einer systematischen eine stichische Composition geworden, und wir haben hier auf griechischem Gebiete die früheste Erscheinung einer Auflösung der ursprünglichen Strophenform der Poesie.

Terpander*).

In dem Bisherigen stellten sich 3 Perioden der Poesie dar: 1) die Periode des archaischen νόμος, 2) die Periode des epischen Einzelliedes, 3) die Periode der zusammenfassenden nicht mehr musikalisch, sondern declamatorisch vorgetragenen epischen Dichtung. Die Denkmäler der ersten und zweiten Periode sind bei den Griechen ganz und gar untergegangen und wir mussten von stammverwandten Völkern, von Indern und Germanen die Analoga dafür entlehnen.

Die zweite Periode (das gesungene epische Einzellied) schliesst ab, als die dritte Periode auftritt. Anders ist es mit der ersten Periode. Denn auch in der Zeit des epischen Einzelliedes und in der Blütheperiode des Homerischen und kyklischen Epos werden neben der epischen Dichtung fortwährend jene in der ersten Periode auftretenden Nomoi und Hymnen weiter producirt. Und als die in Homerischen und kyklischen Epen waltende Productionskraft mit dem Anfange des siebenten Jahrhunderts abzusterben begann, da war es eben jene Nomos-Lyrik, der sich die poetische Triebkraft des hellenischen Volkes vorwiegend zuwandte. Es beginnt hiermit eine vierte Periode der griechischen Poesie, deren Begründer uns als die festhistorische Persönlichkeit des gefeierten Terpander entgegentritt. Wie späterhin Athen, so ist jetzt Sparta und das eng damit zusammenhängende Delphi die Hauptpflegstätte der Poesie; daher wird denn Terpander in dem Werke des alten Glaukus von Rhegium über die Dichter und Componisten der Begründer der ersten spartanischen Kata-

*) Auf J. Flach's Polemik, der in seiner Gesch. d. griech. Lyrik die folgende Darstellung, wie er selber sagt, benutzt und als Leitfaden gebraucht hat, einzugehen, habe ich keine Veranlassung.

stasis der m en Kunst genannt. Plut. Mus. 9. Dies Werk, von dem un rthvolle Fragmente in der Plutarchischen Schrift *περὶ μουσικῆς* erhalten sind, ist für die nächsten Jahrhunderte der lyrischen Poesie unser Hauptführer und namentlich müssen wir es in Beziehung auf Chronologie zur alleinigen Grundlage nehmen.

Mit Terpander hört die archaische Zeit des kitharodischen Nomos auf. Der Nomos erhält jetzt eine feste kunstmässige Form, die für die ganze folgende Zeit stereotyp bleibt und auch späterhin in der chorischen Lyrik, ja selbst in der Tragödie des Aeschylus Eingang findet. Es ist die 7-theilige Terpandrische Gliederung Poll. 4, 66. Den Haupttheil des Nomos bildete die Mitte, genannt *ὀμφαλός*; er enthielt in der epischen Sprache und Manier Homers irgend eine Darstellung von den Thaten des im Nomos zu feiernden Gottes. Voraus ging ein demselben Gotte gewidmeter lyrischer Theil, genannt *ἀρχά*, und dieser *ἀρχά* entsprechend folgte auf den *ὀμφαλός* ein zweiter lyrischer Theil, der den Namen *σφραγίς* führte. Diese 3 grösseren Theile waren mit einander durch kleinere Uebergangsglieder verknüpft; die *ἀρχά* mit dem *ὀμφαλός* durch die *κατατροπά*, der *ὀμφαλός* mit der *σφραγίς* durch die *μετακατατροπά*. Mit diesen 5 Theilen war der eigentliche Nomos abgeschlossen; voraus ging demselben ein *προόμιον*, und diesem in Ton und Inhalt entsprechend folgte auf die *σφραγίς* ein *ἐπίλογος*. Während der eigentliche Nomos sich lediglich in Epik oder in objectiver Lyrik bewegte, waren diese den Nomos umschliessenden Partien subjectiv gehalten; der Nomos-Componist flehte darin irgend eine Gottheit an (es brauchte nicht die im eigentlichen Nomos gefeierte zu sein), ihm den Sieg zu verleihen über die anderen Kitharoden, die zugleich mit ihm am Festagon mit kitharodischen Nomoi auftraten. Vgl. hierüber den Nachtrag.

Der Hauptsache nach gehörte mithin der kitharodische Nomos der epischen Poesie an und die ganze Weise Terpanders ist wesentlich das Product des Einflusses, den die Homerische Epik auf die lyrische Poesie gewinnt. Es war diese Bedeutung Homers für den kitharodischen Nomos sogar so gross, dass an Stelle des eigentlichen (fünfteiligen) Nomos geradezu eine Partie aus der Ilias oder Odyssee vorgetragen werden konnte; der Kitharode nahm in einem solchen Falle ziemlich denselben Standpunkt wie die Componisten unserer Tage ein, die einen ihnen gegebenen poetischen Text melodisiren. Plut. Mus. 5. 6.

Man hat wohl früher bei den einzelnen Theilen des Terpandrischen Nomos an eine Art strophischer Gliederung gedacht, aber auch dies hatte der Terpandrische Nomos mit dem Epos gemein, dass die strophische Gliederung, welche allerdings für die Nomoi des Chrysothemis und Philammon vorauszusetzen ist, völlig aufgegeben wurde. Wir besitzen darüber das ganz bestimmte Zeugniß in den Aristotelischen Problemata 19, 15. Der Terpandrische Nomos ist das früheste Beispiel eines „durchcomponirten“ Liedes; die erhaltenen Lieder auf Nemesis und Helios können ein ungefähres Bild der die strophische Gliederung und, was dasselbe ist, die strophische Repetition der Melodie verschmähenden Form des Nomos gewähren, nur dass man sich den letzteren natürlich viel umfangreicher denken muss. Ein Wechsel der Tonarten und ebenso auch ein Wechsel der Rhythmen war der Terpandrischen Composition etwas fremdes. Von Anfang bis zu Ende bewegte sich der gesammte Nomos mit sammt dem Proömium und Epilogus in daktylischen Hexametern. Plut. Mus. 6. Procl. chrest. 245. Nur 2 Nomoi waren in anderer Taktform gesetzt, nämlich der νόμος ὄρθιος und der νόμος τροχαῖος. Der poetische Text zeigte hier durchgängig lange Silben, die aber nicht je zwei und zwei, sondern je drei und drei zu einer rhythmischen Einheit verbunden waren: wir können also die Verse dieser Nomoi als molossische bezeichnen*). Im νόμος ὄρθιος trug die zweite Länge des Molossos, im νόμος τροχαῖος die erste den rhythmischen Hauptictus; zugleich wird uns überliefert, dass jede einzelne Länge ein χρόνος τετράσημος gewesen sei, also denselben Umfang, wie der Daktylus und Spondeus des epischen Hexameters gehabt habe. Die zum Gesange hinzukommende Begleitung der Kithara konnte also auf jede einzelne Länge des Gesanges vier einzelne χρόνοι πρώτοι kommen lassen oder sie konnte eine jede einzelne Länge mit einer vierzeitigen daktylischen oder spondeischen Taktform begleiten.

	τροχαῖος σημαντός			ὄρθιος		
Gesang-Text	—	—	—	—	—	—
Begleitung	υ υ υ υ	υ υ υ υ	υ υ υ υ	υ υ υ υ	υ υ υ υ	υ υ υ υ
	— υ υ	— υ υ	— υ υ	— υ υ	— υ υ	— υ υ
	— —	— —	— —	— —	— —	— —

Der den Anfang betonende Molossos hiess τροχαῖος σημαντός, der die zweite Länge betonende Molossos hiess ὄρθιος. Die

*) Vgl. Erste Auflage Bd. I, S. 99. 100.

Stelle bei Plutarch Mus. 28, welche diese beiden Rhythmen auf Terpander zurückführt, lautet: *προσεξευρησθαι λέγεται καὶ τὸν τῆς ὀρθίου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους, πρὸς τε τῷ ὀρθίῳ καὶ τὸν σημαντὸν τροχαῖον*; d. h. Terpander hat diejenige Weise der ὀρθιος-Melodie aufgebracht, welche nach ὀρθιος-Takten vorgetragen wird und hat ferner nach Analogie des ὀρθιος-Taktes den σημαντός-Takt aufgebracht. Was die im Anfange dieser Stelle erwähnte ὀρθιος-Melodie betrifft, so unterscheidet hier der Berichterstatter zwischen zwei verschiedenen Arten des νόμος ὀρθιος: die eine Art ist der kitharodische, die andere ist der erst nach Terpander aufkommende aulodische und auletische νόμος ὀρθιος. Die erstere Art ist in jenen eben beschriebenen Takten gehalten, welche von dem Namen, der den Nomos führte, den Terminus technicus ὀρθιοὶ πόδες erhalten haben; der spätere aulodische und auletische Nomos war nicht in ὀρθιοὶ πόδες, sondern in anderen Takten gehalten. Der zweite Theil jenes Satzes bezeichnet die auf der zweiten Silbe betonten Molossen als die frühere, die auf dem Anfange betonten Molossen als die spätere Erfindung Terpanders; nach Pollux 4, 64, Suidas s. v. νόμος κιθαρωδικός und Plutarch Mus. 4 hat er einen nach dem in ihm herrschenden Rhythmus sogenannten νόμος τροχαῖος componirt — es muss dieser νόμος τροχαῖος nothwendig derjenige sein, in welchem Terpander den τροχαῖος σημαντός als Takt angewandt hatte. Die eigentlichen 3-zeitigen Trochäen (den $\frac{3}{8}$ -Takt) hat Terpander in seinen νόμοι nicht angewendet, aber den zuerst von ihm aufgebrachten $\frac{3}{2}$ -Takt (den zwölfzeitigen Molossos) und zugleich den ganzen Nomos, worin dieser Takt vorkam, hat er mit einem Terminus technicus bezeichnet, der dem gewöhnlichen Namen des mit dem schweren Takttheile beginnenden Drei-Achteltaktes entlehnt ist. Wir haben daraus zu schliessen, dass der 3-zeitige trochäische Rhythmus, der erst späterhin mit Archilochus in der kunstmässigen Poesie Bürgerrecht erhält, schon mindestens zu Terpanders Zeiten (also zwei Generationen vor Archilochus) in den neben der kunstmässigen Poesie hergehenden volksthümlichen Gesängen, etwa in Dionysos-Liedern oder Hymenäen, gebräuchlich war.

Klonas.

Die Aulosmusik der Griechen ist nicht fremdländischen Ursprungs, sondern wurde seit frühester Zeit nicht minder, wie Lyra und Phorminx, zur Begleitung der volkmässigen Lieder

bei Processionen, Hochzeits- und Todtenfeier angewandt. Die kunstmässige Entwicklung der Aulodik aber erfolgte erst später als die der Kitharodik. Dem Charakter der Blasinstrumente entsprechend (die antiken Auloi haben mit unserer Klarinette die meiste Verwandtschaft) war die Aulodik viel bewegter und ergreifender als die ruhige Musik der Kithara und konnte deshalb nicht, wie diese, zu hymnodischer Verherrlichung der Göttheit an den Festtagen zugelassen werden (vgl. Bd. I, S. 17—18). Eine Generation nach Terpander lebte der Böoter, oder wie andere Berichte sagen, der Tegeate Klonas, der, auf den Vorgang Terpanders fussend, auch für die Aulodik feste Kunstformen erfand und ihr eine hervorragendere Stellung, als sie bisher eingenommen hatte, zu verschaffen suchte. Auch Klonas' aulodische Compositionen führen den Namen *νόμοι* und müssen daher als eine Aulosbegleitung vorgetragener Sologesang, nicht als Chorgesang angesehen werden. Ueber die Art und Weise dieser aulodischen *νόμοι* fliessen die Nachrichten viel spärlicher, als über die kitharodischen *νόμοι* des Terpander: alles, was wir von Klonas wissen ist in den bei Plutarch Mus. 3, 4, 5 erhaltenen Auszügen der Schrift des Glaukus von Rhegium enthalten. Die hauptsächlichsten seiner *νόμοι* waren der *νόμος κωμάρχιος, ἐπικήδειος* und *ἐλεγος*, die sich, wie die Namen andeuten, entweder Dionysische Festeslust oder auf die Todtenfeier beziehen. Ausserdem gilt Klonas auch als Dichter und Componist aulodischer *προσόδια*, die von seinen *νόμοι ἀνλωδικοί* gesondert werden und da nicht als Monodien, sondern als Chorgesänge aufzufassen sind.

Die Metra, deren sich Klonas bediente, waren theils epische Hexameter, theils elegische Distichen, die hier zum ersten Mal in der Geschichte der musischen Kunst der Griechen auftreten und offenbar in den für die Leichenfeier componirten *νόμοι* Klonas ihre Stelle hatten. Es ist schon früher bemerkt, dass die allerälteste Lyrik der Griechen die daktylischen Hexameter zu distichischen Strophen zusammengestellte. Eine solche Strophe bestand also aus 4 daktylischen Tripodien, je 2 und 2 zu einer Periode vereint. Der ruhige kitharodische Gesang gebrauchte die sämmtlichen 4 Tripodien akatalektisch, entsprechend dem ruhigen Charakter dieser Gattung der musischen Kunst. In der bewegteren Aulodik wurde die alte distichische Strophe in

*) So ist Plut. de mus. 5 zu lesen statt *τε καὶ δεῖος*, vgl. meine Anm. S. 73 ff.

Weise umgestaltet, dass nur die 2 ersten Tripodien akatalektisch blieben, wogegen die 3. und 4. einen katalektischen Schluss erhielt. Die continuirliche Folge der gesungenen Worte wurde somit durch 2-zeitige Pausen unterbrochen. Die rhythmische Neuerung des Terpander, die gedehnten Molossen, bleiben bloß auf den kitharodischen νόμος beschränkt, das innerhalb des aulodischen νόμος auftretende elegische Mass aber hat schon in der auf Klonas folgenden Generation sich weit hinaus über das Gebiet der Todtenklage verbreitet und wird der Rhythmus für ganz heterogene Gattungen der Lyrik, immer aber bleibt der Aulos sein ständiger Begleiter, so lange es sich nicht von der musikalischen Begleitung gänzlich emancipirt und zum rhythmischen Träger eines bloß für die Lectüre oder Recitation bestimmten Gedichtes wird.

Archilochus.

Eine wesentlich neue Epoche in der Geschichte der metrischen Kunst der Griechen datirt mit Archilochus. Zwar ist das Meiste von dem, was die alten Berichterstatter als Neuerungen des Archilochus bezeichnen*), nicht in der Weise eine ihm ganz und gar eigenthümliche Erfindung, wie späterhin die älteren Tragiker rhythmische und metrische Formen aufbringen, die bis dahin noch völlig unbekannt waren: vielmehr besteht die eigentliche Bedeutung des Archilochus zum grössten Theil nur darin, dass er solchen metrischen Formen, welche bisher nur dem Gebiete der volksmässigen Poesie angehörten, in den Kreis der eigentlichen Kunst hereinzog und ihnen eine den daktylischen Hexametern und Elegien coordinirte Stellung anwies.

Die gesammten Neuerungen des Archilochus lassen sich kürzlich auf folgende vier Punkte zurückführen:

1) Gebrauch der Metren des 3-zeitigen Rhythmengeschlechtes, sowohl der Trochäen wie der Iamben. Schon zur Zeit Terpanders muss es volksthümliche Gesänge gegeben haben, welche in diesem 3-Takte gehalten waren (S. 217), aber erst durch Archilochus wurden sie für die höheren Gattungen der Poesie dienstbar gemacht. Wir dürfen überzeugt sein, dass auch die weiteren Eigenthümlichkeiten der trochäischen und iambischen Metra, wie sie bei Archilochus erscheinen, ihr μέγεθος, ihre rhythmische Gliederung nach Dipodien, der Gebrauch irrationaler Silben, die

*) Plut. Mus. 28.

Auflösung bereits vor Archilochus sich herausgebildet hatte. In den alten volksmässigen Gesängen werden sowohl die iambischen Trimeter wie die trochäischen Tetrameter zu kurzen isometrischen Strophen gruppirt gewesen sein. Welche Strophen hier Archilochus gebildet hat, lässt sich bei der Kargheit der Fragmente nicht mehr erkennen. Doch besitzen wir eine Nachricht über den musikalischen Vortrag der Archilocheischen Trimeter. Sie wurden nämlich nicht durchweg gesungen, sondern es kam auch vor, dass einzelne Partien eines in Trimetern gehaltenen Gedichtes unter gleichzeitiger Instrumentalbegleitung recitirt wurden. Dies ist der Vortrag, den wir Modernen den melodramatischen nennen: bei den Alten hiess er *παρακαταλογή*. Plut. Mus. 28.

2) Das von den Vorgängern im daktylischen Elegeion angewandte Princip asynartetischer Bildung wurde von Archilochus auch auf die 3-zeitigen Metra übertragen. So liess er z. B. in einem akatalektisch auslautenden Tetrameter den in der Grenze der beiden tetrapodischen Kola vorkommenden schwachen Takttheil ausfallen:

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

3) Die grosse Bedeutung, zu welcher bei Archilochus die Metra des dreizeitigen Taktes gelangen, wirkt zugleich umgestaltend auf die rhythmische Geltung der Metra des vierzeitigen Taktes. Ein daktylischer Takt wird durch Beschleunigung der *ἀγωγή* dem rhythmischen Werthe nach einem Trochäus ganz und gar gleichgestellt. Archilochus kann mithin in einer und derselben Strophe und selbst in ein und demselben Verse eine trochäische Reihe mit einer daktylischen verbinden, ohne dass die Taktgleichheit dadurch gestört wird.

Ausser dem epischen und elegischen Verse sind die von Archilochus angewandten metrischen Elemente folgende:

- υ - υ - υ - υ | - υ - υ - υ -
 - υ - υ - υ -
 υ - υ - υ - υ - υ - υ - υ -
 υ - υ - υ - υ - υ - υ -
 - υ - υ - υ - υ - υ -
 υ - υ - υ - υ - υ - υ -
 υ - υ - υ - υ -
 - ∞ - ∞ -
 - ∞ - ∞ - ∞ -
 - ∞ - ∞ - ∞ - ∞ -
 υ - ∞ - ∞ - υ

4) Abgesehen von den isometrischen Strophen lag dem Archilochus in dem elegischen Distichon bereits Eine aus ungleichen Metren bestehende Strophe vor. Das in ihr sich zeigende Princip hat Archilochus nun weiter verfolgt, ohne indes den äusseren Strophenumfang des elegischen Distichons zu überschreiten. Die meisten seiner alloiometrischen Strophen bestehen sogar nur aus 3, einige sogar aus 2 Kola, deren letztes alsdann *εἰσόδος* sc. *στίχος* genannt wird (z. B. die Verbindung eines iambischen Trimetron mit dem iambischen Dimetron oder mit dem daktylischen Penthemimeres). Eine Eigenthümlichkeit des Archilochus besteht nun darin, dass, wenn in einer Strophe ein daktylisches und ein trochäisches (iambisches) unmittelbar auf einander folgen, dass dann diese beiden verschiedenen Elemente niemals wie die beiden Kola des elegischen Verses zu einem einheitlichen Metron verbunden sind, sondern noch als selbständige Theile neben einander stehen und gewissermassen selbständige Verse bilden: es findet zwischen beiden nicht nur durchgängige Cäsur statt, sondern es ist auch der Hiatus und die schliessende *συνλαβὴ ἀδιάφορος* gestattet. Zu einer wirklichen Verseinheit wagt also Archilochus zwei durch ihr metrisches Genos verschiedene Kola noch nicht zu verbinden.

Olympus.

Die bisher genannten Entwicklungsmomente in der musischen Kunst gehören dem individuell nationalen Leben der Griechen an, ohne dass hier irgendwie von einer Aufnahme fremdländischer Elemente die Rede sein kann. Erst nach Archilochus oder genauer in die Zeit zwischen Archilochus und Thaletas fällt nach der auch hier zu Grunde zu legenden Chronologie des Glaukus von Rhegium die Einwanderung phrygischer Musiker nach Griechenland, deren Haupt allgemein mit dem Namen Olympus bezeichnet wird. Olympus ist nicht in der Weise wie Terpander, Klonas, Archilochus eine feste historische Persönlichkeit: der Name scheint vielmehr ursprünglich dem alten mythischen Ahnherrn jener phrygischen Aulodenschule zuzukommen und erst in übertragenem Sinne auf einen der Zeit nach Archilochus angehörigen Phryger, der sich derselben Schule zurechnete, übertragen worden zu sein. Das wesentliche durch ihn in die musische Kunst der Griechen hineingeführte Element ist die *αὐλητικὴ μουσική* oder die *ψιλλὴ αἰλησις*, d. h. die blos durch Blasinstrumente dargestellte und

vom Gesange emancipirte Instrumentalmusik, nach deren Vorbilde sich in nicht allzu langer Zeit auch eine *ψιλή καθαρίσις* oder *καθαριστική* herausbildete. Eine reine Instrumentalmusik war den Griechen bis dahin etwas fremdes und eben der Name Olympus ist es, durch welchen dieselbe bei den Griechen nationalisirt wird. In ihr lernten die Griechen zuerst die Dur-Tonarten kennen (*Φρυγιστή* und *Λυδιστή*), während vor Olympus bei ihnen nur die alt-nationale Moll-Tonart (*Δωριστή* und *Αιολιστή*) in Gebrauch gewesen war*). Die Musik des Olympus suchte aber so viel wie möglich sich der eigenthümlichen Art nationaler griechischer Kunst zu accommodiren; es werden auch dorische Compositionen des Olympus erwähnt und in der allgemeinen Form schloss sich Olympus dem durch Terpander und Klonas auf eine feste Kunstform zurückgeführten *νόμος* an. In den meisten Nomen des Olympus wurde die Melodie statt durch eine Singstimme durch rein instrumentales Aulosspiel dargestellt; in einigen *νόμοι* aber, z. B. in dem *νόμος* auf Athene, wählte er die aulodische Vortragsweise des Klonas, d. h. die Aulosmusik übernahm nur die Rolle der Begleiterin einer Singstimme.

Besonders wichtig aber sind die Compositionen des Olympus dadurch, dass in ihnen zuerst das dritte und vierte der griechischen Rhythmengeschlechter angewandt war, nämlich das ionische und päonische. Das ionische wurde damals noch der bakcheische Takt genannt; das päonische scheint Olympus sowohl in der später geläufigen Form des $\frac{3}{4}$ -Taktes wie auch des $\frac{4}{4}$ -Taktes, des sogenannten *παίον επίβατος*, angewandt zu haben, Plut. Mus. 29. 32. 10; ausserdem wird dem Olympus von dem Berichterstatter bei Plut. 5, 29 auch die Erfindung des *χορεῖος*, d. h. des Trochäos und des *προσοδιαχόν* zugeschrieben. Der letztere war von ihm im *νόμος* auf Ares, der erstere in den Haupttheilen des *νόμος* auf Athene gebraucht worden, dessen Archa im *παίον επίβατος* gehalten war. Beide Rhythmen aber kommen schon bei Archilochus vor. Dagegen ist als eine wesentliche Neuerung des Olympus das sogenannte *κατὰ δάκτυλον εἶδος* zu nennen eine rhythmische Composition, die vorwiegend aus daktylischen Tetrapodien bestand und die nach Plut. Mus. 7 im *νόμος ὄρθιος* (nämlich im aulethischen *νόμος ὄρθιος*, nicht im gleichnamigen kitharodischen *νόμος* des Terpander) vorkam.

*) Ueber diese Tonarten s. griech. Harmonik u. Melop. § 31.

Die zweite musische *κατάστασις* zu Sparta.

Unter diesem Namen begreift Glaukus von Rhegium eine Reihe von musischen Neuerungen verschiedener Meister, deren Hauptthätigkeit sich ebenso wie die Terpanders an Sparta und Delphi anknüpft, aber sich darin von der Terpanders und seiner nächsten Nachfolger unterscheidet, dass sie sich vorzugsweise auf die chorische Lyrik bezieht. Die chorische Musik ist vielleicht die älteste (S. 208), aber die monodische war früher als sie zu fester Norm und Regel gelangt. Thaletas aus Kreta war der erste, der auch der chorischen Poesie ein gleichsam kanonisches Ansehen verschaffte und in den Kreis der Festagone hineinzog. Die von ihm componirten Chorgesänge waren Päne und Hyporchemata. Alles was wir von ihrer rhythmischen Form wissen, beruht auf den von Plut. Mus. 10 aufbewahrten Worten des Glaukus von Rhegium: *μεμιμῆσθαι μὲν αὐτὸν (Θαλήταν) τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτείνειν, καὶ τὸν παλαιὸν καὶ κρητικὸν ὀυθυμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχιλόχον μὴ κεκρῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον, ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου ἀνλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξεργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι*. Einerseits hat also Thaletas aus den auleitischen Nomoi des Olympus den von Archilochus noch nicht angewandten fünfzeitigen päonischen Takt in der viersilbigen und dreisilbigen Form (— ∪ ∪ ∪ und — ∪ —) für seine chorischen Hyporchemata und Päne aufgenommen, denselben Takt, der auch in der Komödie so häufig für hyporchematische und hyporchematische Chorgesänge angewandt wird; — andererseits hat er sich an die Archilocheischen Metra angeschlossen, aber dieselben länger ausgedehnt, was nicht anders zu verstehen ist, als dass er die daktylo-trochäischen Strophen des Archilochus, welche höchstens auf drei oder vier Kola beschränkt sind, zu umfassenderen Bildungen entwickelt hat. Von Thaletas' Gedichten ist uns kein Vers mehr überkommen; doch sind wir so glücklich, von den Gedichten seines Nachfolgers Alkman eine nicht gerade unbedeutende Anzahl von Fragmenten zu besitzen, die in der letzten Zeit noch durch ein grösseres, fast unschätzbares Bruchstück eines Hyporchema vermehrt worden sind. Gerade dieses grössere Denkmal Alkmanischer Poesie vermag uns über die durch Thaletas in Sparta einheimisch gewordene metrische Composition Aufschluss zu geben.

Es ist dieselbe Compositionsform, in welcher Aristophanes am Schlusse der *Lysistrata* den Chor der Spartaner sein in national-lakonischem Dialekte gehaltenes Hyporchema singen lässt. Die metrischen Grundelemente sind der Hauptsache nach dieselben, welche schon in dem daktylo-trochäischen Gedichte des Archilochus vorkommen, trochäisches und iambisches Dimetron und Trimetron, akatalektisch und katalektisch, mit häufiger Irrationalität, dazu kürzere daktylische Glieder, seltener anapästische Bildungen. Wie bei Archilochus sind die einzelnen Kola regelmässig durch eine Cäsur von einander gesondert, nur ausnahmsweise findet zwischen ihnen eine Wortbrechung statt. Ein Hauptunterschied aber von Archilochus besteht darin, dass die antistrophische Responsion aufgegeben ist; denn wir erblicken sowohl in jenem Fragmente des Alkman, wie im Spartanerchore der *Lysistrata* lediglich alloiostrophische Systeme, in denen höchstens eine gewisse Analogie der Bildung, niemals aber eine genaue Responsion stattfindet. Das Hyporchema hat mehr als jedes andere Chorlied einen mit der ausdrucksvollen Orchestik respondirenden mimetischen Charakter, und eben dieser ist es, welcher die antistrophische Responsion fern hält*).

Ein anderer Unterschied von Archilochus besteht darin, dass Alkman den daktylischen und trochäischen Reihen auch hin und wieder logaödische Reihen beigemischt hat, und dieses ist die wesentliche Neuerung, welche die Metrik des Alkman gegenüber den früheren metrischen Entwicklungsstufen darbietet. Die logaödische Bildung aber ist hier sichtlich noch in ihren ersten Anfängen begriffen und noch weit entfernt von der Häufigkeit des Gebrauches, welchen wir bei den um nicht viel jüngeren lesbischen Erotikern antreffen. Grössere Vorliebe hat Alkman für ein rein daktylisches Metrum und zwar in der tetrapodischen Form des *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, welches Olympus in seinem *νόμος ὄρθιος* angewandt hatte. Da es überliefert ist, dass Olympus auch anderweitig dem Thaletas ein Vorbild in der Metrik war, so dürfen wir annehmen, dass eben durch die Vermittelung des Thaletas jenes daktylische Metrum dem Alkman überkommen ist. Mit voller Sicherheit lässt sich dieses von dem kretischen Metrum sagen, welches Alkman in einem von Aphrodite handelnden und

* Ueber Alkmans Fragment (Bergk P. L. III⁴ p. 35), welches den obigen aus der zweiten Aufl. herübergenommenen Sätzen entgegen allerdings antistrophisch ist, vgl. A. Rossbach's Bemerkungen in den Nachträgen.

wahrscheinlich aus einem Hyporchema stammenden Fragmente (Hephaest. p. 43) angewendet hat.

Unter den Hegemonen der zweiten musischen Katastasis wird Alkman von Glaukus nicht angeführt und wir müssen schon deshalb in Alkman weniger einen originären Schöpfer neuer metrischer Form, als vielmehr einen Nachahmer des Thaletas erblicken. Gleichwohl wird ihm von einem andern Berichterstatter bei Plut. Mus. 12 (wahrscheinlich von Aristoxenus) eine rhythmische *καινοτομία* zugeschrieben. Besteht diese „*Ἀλκμανική καινοτομία*“ in den zuerst bei Alkman nachweisbaren Logaöden? oder haben wir dabei nicht vielmehr an das metabolische Gedicht Alkmans zu denken, dessen Strophen zwei verschiedenen metrischen Schemata folgten? (vgl. oben). Zu der letzteren Annahme werden wir dadurch veranlasst, dass in jener Stelle des Plutarch die *Ἀλκμανική καινοτομία* unmittelbar mit der auf die trichotomische Gliederung nach Strophe, Antistrophe und Epodos sich beziehende *Στησιχόρειος καινοτομία* in Zusammenhang gebracht wird. Ein anderer Nachfolger des Thaletas war Xenodamus von Kythere, ein Dichter von Pänen und Hyporchemen. Plut. Mus. 9. Derselben Kategorie gehört auch der aus dem italischen Locri stammende Xenokritus an, welcher nicht bloß Päane dichtete, sondern auch den ersten Anfang dithyrambischer Composition mit weit ausgespannenen heroisch-epischen Themata gemacht hat.

Neben diese chorischen Dichter der zweiten musischen *κατάστασις* stellt Glaukus von Rhegium zwei Meister, welche sich vorwiegend mit monodischen Compositionen beschäftigten, aber dennoch auch für die chorische Lyrik der folgenden Periode eine grosse Bedeutung haben, den Polymnastus, welcher in der Zeit zwischen Thaletas und Alkman lebte, und den Sakadas, den jüngeren Zeitgenossen Alkmans, der noch in die folgende Periode hineinreicht. Polymnastus gehört dem Kreise der spartanischen Dichter und Componisten an; Sakadas' Thätigkeit scheint, abgesehen von seinen wiederholten Siegen zu Delphi, hauptsächlich auf Argos concentrirt gewesen zu sein. Der erstere ist der Vollender der aulodischen Kunst, insonderheit gab er den *νόμοι ὀρθιοί* die abschliessende Form; seine Compositionen erfreuen sich namentlich in melischer Beziehung des Beifalls der Aristophanesischen, ja sogar noch der Alexandrinischen Zeit. Auf Sakadas werden *μέλῃ* und *ἐλεγεία* zurückgeführt. Auch er war

mithin aulodischer Componist, aber auch für chorische P muss er eine hohe Bedeutung gehabt haben. Plut. Mus. 8, 9.

Stesichoreisches Zeitalter.

Der Sikeliote Stesichorus ist es, der für die chorischen dichte im Allgemeinen die in der jetzt folgenden Zeit übliche l festgestellt hat. Er machte den Wechsel zweier Strophensche in ein und demselben Gesange zur feststehenden Norm. Auf gleiche Strophen, die *στροφή* und *ἀντίστροφος*, folgte eine gleiche dritte, die *ἐπὶ δὸς* sc. *στροφή*, und das ganze Ge zerlegte sich durch Repetition dieser drei Systeme in mel triadische, mit dem Worte *περικοναί* zu bezeichnet Grup Dies sind die sprichwörtlich gewordenen „τὰ τρία Στησιχόι“. Spätere Grammatiker und Scholiasten berichten, dass sich Chor beim Singen der Strophe von der Rechten zur Lin bei der Antistrophe von der Linken zur Rechten bewegt l während die Epode stehend gesungen worden sei; vgl. Bo Berl. Akad. 1828 p. 99. Es lässt sich nicht ermitteln, in wie diese wohl aus dem jüngeren Dionys. Halikarn. in die spät Scholien und Lexika übergegangene Notiz Gültigkeit hat. E immerhin möglich, dass sie erst aus der Etymologie von *στ* und *ἀντίστροφος* gefolgert ist. Es kam auch vor, dass ein Stesichoreischer Weise trichotomisch gegliedertes Gedicht und gar von einem stillstehenden Chore ohne orchestische wegung vorgetragen wurde; sicherlich war dies bei den Hy der Fall*). Der Umfang der einzelnen Stesichoreischen Stro lässt sich bei der Abgerissenheit der einzelnen Strophen i mehr beurtheilen. Unter den bei ihm gebrauchten Metren h wir zwei Hauptgattungen zu unterscheiden: daktylische Re zu längeren Versen verbunden (eine weitere Ausbildung des *δάκτυλον εἶδος*) und episynthetische Metra in der Form Daktylo-Epitriten. Jene finden sich besonders in den *ἄθλα Πελοῖα*, der *Γηρουνίς*, der *Ἰλίου πέρις* und *Ἑλένα*, diese in *Ὀρέστεια*. Die specielle Metrik zeigt bei der Behandlung beiden genannten Strophengattungen, in wiefern sich hier s chorus an das Vorbild des Sakadas und des aulodischen Ne überhaupt angeschlossen hat. In einem Gedichte erotischen Inh der *Ῥαδινά*, findet sich eine der lesbischen Lyrik analoge cl ambisch-logaödische Form; sonst kommen logaödische Re

*) Aristot. probl. 19.

bei Stesichorus hauptsächlich nur als Strophenschluss vor und die Häufigkeit ihres Gebrauches überwiegt im Allgemeinen noch nicht die Art und Weise, in welcher sie von Alkman verwandt wurden. Erst Stesichorus' Nachfolger Ibykus ist es, der sich unter den chorischen Dichtern dem logaödischen Metrum mit Vorliebe zugewandt hat, aber auch bei ihm walten (weit mehr als bei späteren Dichtern) in der einzelnen logaödischen Reihe die daktylischen vor den trochäischen Takten vor. Ausser den logaödischen Bildungen aber gebraucht Ibykus gern das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* des Stesichorus, selbst in den erotischen Poesien, denen er sich später zuwandte.

Gleichzeitig mit Stesichorus blüht die lesbische Dichterschule, die hauptsächlich durch Alcäus und Sappho vertreten wird. Sie hat an der Stesichorischen Formentwicklung keinen Theil genommen, sondern ist auf dem Standpunkte der tetrastichischen oder distichischen Strophenform stehen geblieben, welche ein unmittelbares Ergebniss des alten Volksliedes ist. In der That repräsentiren die Lesbier diejenige Gattung der musischen Kunst, welche wir Neuere als die einfache „Liedform“ bezeichnen würden. Die meisten Strophen sind isometrisch; kommen Verse verschiedenen metrischen Schemas in einer Strophe vor, so sind mindestens die beiden ersten einander gleich und nur im Schlusse tritt ein Wechsel des Versmasses ein. So einfach auch ihre Strophenbildung ist, so stellt sich dennoch in Beziehung auf die Vers-Schlüsse eine eigenthümliche Erscheinung heraus. Es kommt nämlich vor, dass in einer logaödischen Strophe an derselben Stelle zwei Reihen durch Wortbrechung mit einander zusammenhängen und mithin einen einzigen Vers ausmachen, wo beide Reihen in den Antistrophen entschieden zwei selbständige Verse bilden. Dies ist vor Allem bei dem kurzen zweitaktigen Schlussverse der sogenannten Sapphischen Strophe der Fall. Spätere Dichter sind in einem solchen Falle immer consequent, denn sie würden solche Reihen in allen Antistrophen entweder durch *τελεία λέξις* und durch Zulassung des Hiatus und der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zu zwei selbständigen Versen von einander trennen oder durch Fernhaltung des Hiatus und der *syllaba anceps* und Gestattung der Wortbrechung in allen Antistrophen zu einem einheitlichen Verse mit einander verbinden. Es lässt sich jene Inconsequenz der Lesbier nicht gut anders beurtheilen, als dass wir bei Sappho und Alcäus etwa in gleicher Weise wie oben

bei den daktylo-trochäischen Verbindungen des Archilochus eine Periode der Versbildung voraussetzen, in welcher die später mit so grosser Festigkeit gewahrten Gesetze für die Verbindung der Reihen noch nicht vollständig ausgebildet waren; die abschliessende Ausbildung scheint erst ein Resultat der Stesichoreischen Chorpoesie zu sein. Von den in den vorausgehenden Perioden entwickelten Metren lassen sich blos die päonischen und anapästischen bei den Lesbiern nicht nachweisen, alle übrigen, Daktylen, Iamben, Trochäen, Ionici, sind in mannichfachem μέγεθος von ihnen angewandt. Gleich dem Archilochus und dem Alkman eine Reihe des daktylischen Metrums mit einer trochäischen oder iambischen zu verbinden (die episynthetische Form) verschmähen die Lesbier, dagegen findet das logaödische Metrum in ihrer Strophenbildung die umfassendste Vertretung und in dieser Beziehung repräsentiren sie ihrem Zeitgenossen Stesichorus gegenüber einen entschiedenen metrischen Fortschritt. — Wie sich Ibykus zu Stesichorus verhält, so schliesst sich an die Lesbier der mit Ibykus gleichzeitige Ionier Anakreon an. Auch er dichtet gleich ihnen hauptsächlich nur für monodischen Vortrag, seltener sind seine Strophen für hymnodischen Chorgesang bestimmt. Ein eigentlich metrischer Unterschied zwischen den Lesbiern und Anakreon besteht nur in der Verschiedenartigkeit der Freiheit, welche sich beide für den anlautenden Takt der Logaöden verstatten, worüber das Nähere unten.

Pindarisches Zeitalter.

Das letzte Entwicklungsmoment für die Formbildung der lyrischen Poesie wird durch Lasus von Hermione gebildet, sowohl in melischer wie in rhythmisch-metrischer Beziehung. Plut. Mus. 29. Nur die allerfrüheste Zeit hat den Gesang mit unisonen Tönen (πρόσχορδα) begleitet; Archilochus, vermuthlich aber schon Terpander begleitete den Gesang mit divergirenden Tönen des Instrumentes. Plut. Mus. 28. So war die Musik also mindestens eine zweistimmige. Die Polyphonie der Begleitung wurde durch Lasus zu einer wenigstens für die chorische Poesie geltenden Kunstform erhoben: auf einen Ton des Gesanges kamen gleichzeitig mehrere durch ihre Höhe von einander verschiedene Töne der begleitenden αὐλοί. In Beziehung auf die Metrik heisst es von Lasus bei Plut. Mus. 29: εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ὕμνους. Der Ausdruck bietet im Einzelnen immerhin noch einige Schwierigkeit des Verständnisses, aber soviel steht

fest, dass Lasus neue rhythmische Formen eingeführt hat, welche von da an besonders in der Dithyrambenpoesie Geltung erhielten. Neue rhythmische γένη und εἶδη können durch Lasus nicht eingeführt sein; die dochmischen Bildungen sind zwar ein etwa erst in der Zeit des Lasus auftretendes neues rhythmisches εἶδος, aber sie sind auf die Tragödie beschränkt und haben weder im Dithyrambus noch sonst in der lyrischen Chorpoesie eine Stelle. Eine Umgestaltung aber und zwar eine bedeutende Umgestaltung ist wenigstens einer der bisher bestehenden rhythmischen Formen zu Theil geworden: die logaödischen Bildungen zeigen nämlich von der Zeit des Lasus an, gegenüber den Logaöden der Lesbier, des Alkman und Stesichorus, eine reiche Formfülle, welche durch die jetzt eintretende Freiheit der Auflösung, durch wechselnde Stellung der daktylischen Takte innerhalb des logaödischen Kolons und durch Verbindung mit iambischen und trochäischen Glieder hervorgerufen wird. Wir werden um so mehr Grund haben, in Lasus den Urheber dieser Freiheiten logaödischer Bildungen zu erblicken, als wir dieselben auch in den von ihm uns überkommenen kurzen Fragmenten nachweisen können.

So wird denn nun von jetzt an das logaödische Metrum ein vorwaltendes Mass der lyrischen Chorstrophen. Nur ein einziges noch steht ihm hier gleichberechtigt zur Seite, das von Stesichorus für die Chorlyrik eingeführte daktylo-epitritische Metrum. Bei Simonides walten die Logaöden vor, bei Bakchylides die Daktylo-Epitriten, bei Pindar, der für uns bei dem Untergange der übrigen lyrischen Litteratur die Hauptquelle für die Metrik der chorischen Lyrik wird, stehen wenigstens in den Epinikien die logaödischen und daktylo-epitritischen Gediche der numerischen Vertretung nach einander coordinirt. Nur ein einziges Mal kommt in seinen 44 Epinikien eine päonische Ode vor, Olymp. 2, nur ein einziges Mal eine dem Archilocheischen Stile sich annähernde Daktylo-Trochäen-Bildung mit schliessendem Ithyphallicus, Olymp. 5. Dasjenige, was dem Pindar, gegenüber dem Simonides und Bakchylides, in metrischer Beziehung eigenthümlich ist, hat die specielle Metrik bei Gelegenheit der Besprechung der daktylo-epitritischen und logaödischen Strophen näher nachzuweisen; im Allgemeinen aber herrscht für die sämtlichen Lyriker aus der Zeit der Perserkriege ein und dieselbe Norm der Bildung und auf den Ruhm eines genialen Neubildners metrischer Formen, wie er unbedingt den älteren Tragikern Aeschylus und Phry-

nichus vindicirt werden muss, kann Pindar keinen Anspruch machen. In der strophischen Anordnung hält er, wenigstens der Regel nach, die trichotomische Gliederung des Stesichorus fest; nur wenige Oden haben die ältere monostrophische Form. Für die Gruppierung des Inhaltes wendet Pindar die durch Terpander aufgekommene Gliederung an, welche den Haupttheil in die Mitte des ganzen Gedichtes verlegt und die denselben umgebenden Theile dem Inhalte nach gleichmässig einander entsprechen lässt. Vermuthlich war auch diese Terpandrische Gliederung durch Stesichorus in die chorische Lyrik eingeführt. Und so sind auch die metrischen Strophengattungen, deren sich Pindar bedient, nicht sein eigen: die Daktylo-Epitriten gehen auf Stesichorus, die Logaöden auf Lasus zurück. Doch ist dieser Mangel an Originalität rhythmischer Bildung kein Vorwurf für Pindar, so wenig wie die Sophokleische Poesie durch die verhältnissmässig geringe Zahl verschiedener rhythmischer Formen beeinträchtigt wird. Und für uns Modernen, denen aus der chorischen Lyrik nur die Pindarischen Epinikien überkommen sind, ist und bleibt Pindar schlechterdings die Grundlage für die metrische Forschung. In der Tragödie respondiren niemals mehr als nur jedesmal zwei Strophen antistrophisch mit einander, in den Pindarischen Gedichten eine weit grössere Zahl, und eben deshalb lassen sich hauptsächlich nur aus Pindar mit Sicherheit die *μεγέθη* der einzelnen Verse bestimmen. Schwieriger aber ist es, namentlich in Pindars logaödischen Strophen, die Verse in die einzelnen rhythmischen *κῶλα* zu zerlegen. Es ist dies eine Aufgabe, deren richtige Lösung einen ausserordentlich grossen Fortschritt in der Disciplin der antiken Metrik bezeichnen würde. Vor allem muss man hierbei sich aller alten Vorurtheile entschlagen und den viel vertretenen Gedanken aufgeben, als ob gerade die Länge des Pindarischen Verses etwas so sehr bedeutungsvolles sei, — dass gerade hierdurch der Ernst und die Würde der chorischen Lyrik bedingt würde. Wäre dies der Fall, so müssten die ungleich längeren Hypermetra, in denen Aristophanes den Kleon und Allantopoles ihr gemeines Zungengefecht auskämpfen lässt, den langen Pindarischen Vers an Würde noch weit überragen. Die Vereinigung von Kola zu längeren oder kürzeren Versen wird zunächst nur durch die Melodie und deren Gliederung nach Vorder- und Nachsatz bedingt und wir können nicht umhin, nachdrücklich auf das zurückzuweisen, was im ersten

dies ist dem Pindar nicht eigenthümlich; die Fragmente von Alcäus' und Sappho's Dichtungen und ihre Nachbildungen bei den Römern zeigen vielfach die nämliche Erscheinung. Aber nichts desto weniger bleibt es uns unbegreiflich, weshalb gerade die griechischen Lyriker, wir können sagen allein unter den Dichtern aller Völker und aller Zeiten, die Congruenz zwischen rhythmischem und Gedankenschluss gestört haben.

§ 31.

Die stichische und strophische Composition der dramatischen Dichtungen.

Die historischen Elemente der dramatischen Poesie sind dieselben, welche der Iambographie des Archilochus als Voraussetzung dienen, die volksthümlichen Chorlieder an den dionysischen Festen verbunden mit monodischen Vorträgen des aus der Mitte des Chors hervortretenden Koryphäos. Nicht blos bei den Ioniern, sondern auch bei den Dorern (hauptsächlich in Sicilien) und bei den Attikern bestand dies alte volksthümliche Institut dionysischer Poesie, und überall waren schon in früher Zeit die dafür gebrauchten Metra wenigstens der Hauptsache nach dieselben: iambische Trimeter, trochäische, iambische und anapästische Tetrameter und die sich an diese anschliessenden trochäischen, iambischen und anapästischen Hypermetra. Freilich konnte die Verschiedenheit der Stämme und ihrer Dialekte auch für die Form der Poesie nicht ohne Einfluss bleiben. Dahin müssen wir in metrischer Beziehung namentlich die verschiedene Art der Quantität rechnen, welche wir im Trimeter, Tetrameter u. s. w. des Archilochus, der sicilischen Komödie und der attischen Dramas finden. In Beziehung auf die durch zwei Consonanten hervorgebrachte rhythmische Verstärkung einer kurzen Silbe zeigt der Vers des Archilochus und der ihm nachfolgenden Iambographen dieselbe Weichheit des ionischen Dialektes, die uns schon im Homerischen Hexameter entgegentritt: blos eine Muta mit folgendem ρ oder folgendem λ vermag einen vorausgehenden Vocal in seiner grammatischen Kürze zu wahren, jede andere Consonantencombination macht die grammatische Kürze zu einer rhythmischen Länge. In der attischen Komödie und auch in den der gewöhnlichen Umgangssprache der Attiker sich annähernden Trimetern der attischen Tragödie hat die Combination von muta cum liquida auf die Umgestaltung einer

ge einen weit ge-
mt an der Über-
te wie der ionische.
nische Silbengesetz

Vgl. Cap. II.

hältnisse ist ein
ch attische Drama
n Versen des Tri-
entlehnt hat; wir
in früher Zeit ein
und dass schon vor
wie bei Attikern
ich jener Metra in
nden prosodischen

er Mannigfaltigkeit
übertritt, dennoch
ken die iambischen
und anapästischen
eseinheit der rhyth-
iten. Nehmen wir
aber diesen einen
o lassen sich seine
anapästischen Char-
terchen Geschlechte
schifführen. Ausser

mit Vorliebe von
vandt, einmal die
allfische Bildungen,
haca. Ob wir auch
eben vor der Ent-
e zur Komödie ein

hier Aristophanes
lie metrischen Bil-
n Lyriker recurriert

telte Kunstform in
ablie auf, dennoch
anzusatzte weniger
nische Tetrametra,

Hypermetra und anapästische Tetrametra hat sie ganz und gar aufgegeben; sie hat von den Metra jener alten volksmässigen Poesie, der sie selber entstammt, nur die iambischen Trimetra, die trochäischen Tetrametra und die anapästischen Hypermetra festgehalten, neben ihnen aber eine so grosse Anzahl anderer metrischer Formen sich zu eigen gemacht, wie wir sie niemals bei einem und demselben Lyriker wiederfinden. Für die Metra des tragischen Chores mussten die bereits ausgebildeten Formen des mit der Tragödie aus derselben Quelle hervorgehenden Dithyrambus eine von selbst sich darbietende Fundgrube gewähren, und wir werden wohl insbesondere die mannigfaltigen logaödischen Bildungen der tragischen Chorstrophen hierauf zurückführen dürfen. Leider sind uns die logaödischen Bildungen des Dithyrambus zu wenig bekannt: es lässt sich nicht entscheiden, wie viel einerseits bei den Aeschyleischen, andererseits bei den Sophokleischen und Euripideischen Logaöden, die unter einander die merklichste Verschiedenheit zeigen, aus der Lyrik entlehnt, und was auf Rechnung der Individualität des einzelnen tragischen Dichters zu setzen ist.

Neben den logaödischen Chormetren nehmen in der Tragödie des Aeschylus die trochäischen und iambischen Strophen eine hervorragende Stellung ein. Von den trochäischen und iambischen Strophen des Aristophanes sind sie dem Bildungsprincip nach durchaus verschieden. Die dort so häufige Irrationalität der schwachen Takttheile ist fast gänzlich vermieden, dagegen tritt katalektische Bildung im Aus- und Inlaut der Reihe in einem solchen Grade hervor, dass wir in keinem anderen Metrum der Griechen etwas ähnliches wiederfinden. Wir haben wohl Grund, darin eine eigenthümliche Erfindung des Aeschylus oder auch wohl des ältern Phrynichus zu erblicken. Noch ein anderes Metrum muss als ein individueller Rhythmus der Tragödie gelten; dies sind die Dochmien, die wir vor Aeschylus nirgends antreffen, — die wenigen Verse des Pindar, in denen man wenigstens einen Ansatz zu dochmischer Bildung erblickt hat, gestatten auch eine andere metrische Auffassung.

Ausserdem zeigen sich in der Tragödie auch noch ionische, daktylische und daktylo-epitritische Bildungen. Die letzteren kommen, wenn wir von dem Aeschyleischen Prometheus absehen, nur bei Sophokles und Euripides vor, und dürfen mit Sicherheit als eine Entlehnung aus der Lyrik aufgefasst werden. Dasselbe

οὔση ποικιλωτέρα ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς κρουματικάς δὲ διαλέκτους τὴν ποικιλωτέρα ἦν. Durch die Aristotelischen Problemata 19 erfahren wir, dass auch Phrynichus in Beziehung auf Mannigfaltigkeit in der Rhythmopöie auf dem Standpunkte des Aeschylus gestanden haben muss, und wenn Aristoph. Vesp. 220 von

ἀρχαῖα μελισσιδωνοφρυνιχῆρατα

spricht, so ist die Anerkennung, die damit den Chorstrophen Phrynichischen Tragödie gezollt ist, sicherlich ernst gemeint und darf nicht, wie man gemeint hat, als Ironie gefasst werden. Aristoxenus (bei Plut. de mus.) nennt von tragischen Meistern niemals den Sophokles und Euripides, sondern nur den Phrynichus und Aeschylus: von ihnen sagt er, sie seien φιλόρρυθμοι und sie und ihre Zeitgenossen sind es, welche Aristoxenus *σκηνική μουσική* der spätern Zeit, d. i. der den skenischen Modien eine besondere Vorliebe zuwendenden Tragödie des Sophokles und Euripides entgegensetzt. Aristoxenus denkt hier nicht an den Inhalt, sondern an die rhythmische Form der Poesie, und auch wir Modernen können nicht umhin, dem Aristoxenus völbeyzustimmen, wenn er, was rhythmische Formfülle anbetrifft, den Aeschylus höher als Sophokles und Euripides stellt.

So viel hier im Allgemeinen von den metrischen Bildarten des Dramas, dessen näherer Besprechung der grössere Theil der speciellen Metrik gewidmet ist. Es bleibt uns hier nur eine kurze Auseinandersetzung der mit den metrischen Formen nächsten Zusammenhänge stehenden einzelnen Partien der Tragödie und Komödie übrig. Nach der ausführlichen Erörterung, welche dieser Gegenstand in meiner Schrift über Aeschylus erhalten hat, wird es hinreichen, wenn ich unter Vorweisung auf jene Arbeit mich hier auf eine gedrängte Uebersicht beschränke.

Horat. art. poet. 189 stellt für das Drama eine gewiss nicht von ihm zuerst ausgesprochene Forderung auf:

*Neve minor neu sit quinto productior actu
fabula quae posci vult et spectata reponi.*

Damit ist allerdings gesagt, dass es Dramen gab, welche mehr oder weniger als fünf Acte enthielten, aber das normale, gleichmässige legitime Mass eines Dramas wird hier auf fünf Acte angesetzt. Die Gliederung nach fünf Acten ist nun aber keineswegs

es gibt vielmehr auch Oberpartien innerhalb einer Epizodien,
welche nicht als besondere $\mu\alpha\tau\eta$ von $\delta\epsilon\acute{\iota}\alpha\sigma\epsilon\iota\varsigma$ angesehen werden,

sondern eben nur ein Bestandtheil des Epeisodions sind. Zu einem solchen Chorikon, welches auf den Namen eines besonderen *μέρος* Ansprüche machen kann, gehört es, dass es ein *μέγεθος ἑκόνον* hat, d. h. ein grösseres in sich abgeschlossenes und für sich verständliches Ganze bildet. Solcher Chorika kommen der Regel nach, wie schon oben bemerkt, dem griechischen Drama vier zu; das erste davon heisst nach Aristoteles *πάροδος* oder auch wohl *εἰσόδος*, die drei übrigen führen in der Tragödie die Namen *στάσιμα*. Beide Namen stammen ebenso wie alle übrigen für die *μέρη τραγωδίας καὶ κωμωδίας* gebrauchten termini technici aus der ältern Zeit der dramatischen Kunst, ja, sie haben sich vielleicht schon zu jener Zeit geltend gemacht, in welcher man statt der kunstmässigen Dramen nur jene volksmässigen Dionysoslieder hatte, die erst in ihrer weiteren Entwicklung zum Drama führten. Damals gab es, wie in den ältern Stücken des Aeschylus (Pers. und Hiket.) noch keinen Prolog. Die Aufführung begann mit dem ersten Auftreten des Chores, und dies ist eben die *πάροδος* oder *εἰσόδος χοροῦ*. Nach dem ersten Chorliede trat in der ältern Tragödie noch ein Schauspieler hinzu, der mit dem Koryphäus einen Dialog hielt. Dieser Partie kam der Name „*ἐπίεσδος*“, d. i. ein zum Auftreten des Chores hinzukommendes Auftreten des Agonisten zu und das ganze darauf folgende Meros hiess *ἐπεισούδιον* (scil. *μέρος*). Nach dem Ende desselben mit der Entfernung des Schauspielers von der Bühne begann der Chor ein zweites Lied, er hatte hier bereits seinen Platz, seine *στάσις*, eingenommen; deshalb erhielt das zweite Chorikon den Namen *στάσιμον* (*μέρος*). Ebenso erfolgte mit dem Abschlusse dieser Partie eine zweite Epeisodos des Agonisten; dann wieder ein zweites Stasimon des Chores; dann in gleicher Weise eine dritte Epeisodos und ein drittes Stasimon und mit dem Ende des letztern, welches zugleich das letzte Chorlied ausmachte, begann der mit der *ἐξόδος χοροῦ* endende Schlusstheil des ganzen Stückes. Wie die vorausgehenden Partie von dem Herbeikommen des Chores oder Schauspielers oder dem Stehenbleiben des Chores ihre Bezeichnung erhalten hatten, so wurde diesem fünften und letzten Theile des Dramas vor Fortgehen des Chores der Name *Exodos* zu Theil. In Bezug auf die metrische Composition der einzelnen Theile gelten folgende Normen.

nicht vom Choro, sondern von dem Koryphäus vorgesungen, aber

²⁾ Fint, an zwei st. ger. versabl. 3. Solche Partien wie Oed. Col. 121 sind eigentlich strengere Monodien, keine Chorika. Dagegen sind *psōi*, welche unter die beiden Halbhören des Chores verteilt sind, immerhin Chorgesänge — ein „arterer Vortrag des Chores“ kann dabei auch im Wechsel der Halbhören gesungen werden, es bleibt immerhin ein Chorikon.

es folgt aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle: χορικοῦ δὲ παρόδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ (wahrscheinlich ὅλη τοῦ χοροῦ), στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου: Aristoteles gibt dem Stasimon, gegenüber der Parodos, die negative Bestimmung, dass es keine Anapästen enthalte und hiermit ist indirect gesagt, dass die Anapästen von der Parodos nicht ausgeschlossen werden sollten. Ausdrücklich bezeugen dies zwei Stellen des Hephaestion*), in welchen es heisst, dass die anapästischen Systeme vorzugsweise in der Parodos gebräuchlich wären. Aus der Ausschlüssung der Trochäen vom Stasimon geht hervor, dass in der Parodos anstatt Anapästen auch Trochäen d. h. trochäische Tetrameter vorgekommen sein müssen: sie sind zwar in den erhaltenen Dramen wenigstens nicht als Einzugs-trochäen nachzuweisen, aber ein Scholion zu den Acharnern 204 enthält in der That die Angabe, dass sowohl in der Tragödie wie in der Komödie der Chor mit Trochäen aufzutreten pflegte, wenn er im eiligen Laufe hereinkam. Den trochäischen Tetrametern stehen die von dem Scholiasten als Parodos bezeichneten iambischen Tetrameter analog, mit welchen in den Wespen der Chor seinen Einzug hält: sie werden von dem Chorführer vorgetragen, gehen im weiteren Verlaufe in das lyrischere Euripideion Tessaresskaidekasyllabon (den dikatalektischen Tetrameter) über und müssen wie dieser gesungen sein. Wir können aus diesem Einzugsliede auf den Vortrag der Anapästen einen sicheren Schluss machen: auch diese wurden nicht etwa bloß declamirt, sondern gesungen, oder wenigstens melodramatisch unter Instrumentalbegleitung vorgetragen -- und zwar nicht vom ganzen Chore, sondern immer nur von einem Einzelnen, wahrscheinlich dem Koryphäus; während ihres Vortrags hielt der Chor seinen Einzug in die Orchestra und nahm seine Stellung für den Tanz ein, mit dem er das unmittelbar auf die Anapästen folgende Gesammtchorlied begleitete. Die anapästische Monodie bildet gleichsam die erste Einleitung des Chorliedes, beide machen auch dem Inhalte nach ein zusammengehörendes Ganze aus und werden deshalb zusammen unter dem Namen Parodos begriffen. In den späteren Stücken, namentlich bei Sophokles und Euripides, fehlen die Anapästen, der Chor hält schweigend seinen Einzug: hier bezeichnet Parodos bloß das eigentliche Chorlied, eine Be-

*) Heph. p. 71. 76 ἀναπαιστικά, ἃ δὲ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει.

Führen der Halbküre gesungen, treten zwischen die einzelnen Strophen. So:

Anfängl. 100. *exp. a', Anap., div. a', Anap., exp. f', Anap.,
div. f', Anap.*

Alcest. 77. Anap., στq. α'. Anap., άντ. α'. Anap.

Halbhöre und deren Führer.

στq. β'. άντ. β'. Anap.

Chor und Chorführer.

Hierher sind auch die komischen Parodoi der Acharner 204, Lysistrata 254, Ran. 324 zu rechnen, wo die Chorstrophen von trochäischen, iambischen, anapästischen Tetrametra des Chorführers unterbrochen werden.

b) Statt von den Chorführern in der Orchestra können die Anapästen auch von den Schauspielern ἀπὸ σκηνῆς gesungen werden. So schon in der Parodos des Prometheus v. 128, die auch von dem Scholiasten als solche angesehen wird: auf jede Strophe des Chors folgt je ein System des Prometheus:

στq. α'. Anap. άντ. α'. Anap. στq. β'. Anap. άντ. β'. Anap.

Philokt. v. 135: nach der ersten, zweiten und vierten Strophe ein System des Neoptolemus, das zweite von einem Dimetron des Chorführers, στq. άντ. γ' von Neoptolemus unterbrochen:

στq. α'. Anap. άντ. α'. Anap. στq. β'. άντ. β'. Anap. στq. γ'. άντ. γ'.

Hierher ist wahrscheinlich auch Ajax v. 136 zu rechnen:

Anap. στq. α'. άντ. α'. έπωδ. Anap. (Tekmessa), Anap. (Ch), Anap. (T.),
στq. β'. Anap. (T.), άντ. β'. Anap. (T.).

Medea v. 96: Anapästen der Medea und der Trophos, προωδός und έπωδός der Chorführerin.

προωδ. Anap. στq. Anap. άντ. Anap. έπωδ.

Die Proodos steht hier an der Stelle der Einzugsanapästen, nur durch die mehr melische Form des Metrums verschieden.

c) An die Stelle der von den Bühnenpersonen gesungenen Anapästen treten lyrische Strophen und Antistrophen, die Parodos erhält dadurch völlig die Form eines Kommos. Den Anfang dieser Bildung zeigt die Parodos des Philoktet στq. άντ. γ'. Hierher gehört:

Soph. Electr. 121.

<u>στq. α'.</u>	<u>άντ. α'.</u>	<u>στq. β'.</u>	<u>άντ. β'.</u>	<u>στq. γ'.</u>	<u>άντ. γ'.</u>	<u>έπωδ.</u>
Ch. Elect.	Ch. E.	Ch. E.	Ch E.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.

Eurip. Electr. 166, nach einer vorausgehenden Monodie der Electra 112—165.

<u>στq.</u>	<u>άντ.</u>
Ch. E.	Ch. E.

den Kategorien die Parodoi der Ritter 247, des Friedens 304 (sich aus trochäischen Tetrametern und einem trochäischen Hypermetrum bestehend, ohne eine antistrophische Partie), der Vögel 269, Vögel 310, Theophrastianen 655, Festsche 323, Ilias 353.

Diese kommatischen Formen der Parodes können nicht be-
 stehen, denn sie ergeben sich alle als natürliche Fortbildungen
 zu ursprünglichen Principien. Bei Aeschylus ist die Parode eine
 Verbindung von Chorlied und vorausgehenden Anaplasten, die
 zunächst vom Chorführer vorgetragen werden, aber durch die
 immer mehr sich geltend machende Forderung nach mannig-
 fältiger dramatischer Action und Lebendigkeit wird diese ein-
 fache Form zu neuen Gestaltungen modificirt: die anaplastischen
 Strophen treten zwischen die Strophen des Chorliedes, bald nach
 der Weise vom Chorführer, bald von einer Bühnenscene ge-
 sungen, bald unter beide vertheilt, und endlich tritt an die Stelle
 der Anaplasten das eigentl. eine Strophenform im lyrischen Metrum,
 in sie für die Monodien geeignet war.

4. Schon die Verbindung des Chorliedes mit monodischen Partien ergibt auch im äusseren Umfange einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon, durch den namentlich bei Sophokles die Parodos bedeutend hervortritt. Aber auch dieser Unterschied ist im Wesen der Parodos bedingt. Die Chorpartien waren im älteren Drama die Hauptsache, namentlich aber musste der Chor beim ersten Auftreten seine ganze imposante Bedeutung entfalten, während im weiteren Verlauf des Stückes bei der Entwicklung der Handlung das lyrische Interesse hinter das dramatische zurücktrat. So nahm die erste Chorscene auch äusserlich einen grösseren Umfang ein als die folgenden, ähnlich der als Introduction geltenden ersten Scene unserer meisten Opern. In den meisten Stücken des Aeschylus übertrifft der eigentliche Chorgesang der Parodos, ganz abgesehen von den Anapäst, die Stasima an Zahl der Strophen: in den Supplices 16, den Persern 11, im Agamemnon 13 Strophen. Auch bei Sophokles findet eine ähnliche Erscheinung statt: während seine Stasima nie mehr als 3 oder 4 Strophen enthalten, umfasst die Parodos im Oedipus Rex 6, in den Trachinierinnen 5 Strophen, und nur im Oedipus Coloneus steht sie den Stasima gleich, weil sie hier erst in die Mitte des Stückes fällt, so dass also bis auf diese einzige wohlbegründete Ausnahme sich der grössere Umfang der Parodos für Sophokles als ein durchgängiges Gesetz zeigt. Weniger tritt dieser Unterschied zwischen den Parodoi und Stasima des Euripides hervor, da dessen Chorlieder meist nicht mehr Anspruch auf die frühere Bedeutung machen. Bei der grossen Ausdehnung der Aeschyleischen Parodoi musste sich von selber eine Gliederung in einzelne Theile ergeben, sowohl dem Inhalte als der Form nach. So in den Supplices. Während die Chorführerin in den Eingangsanapäst das unglückliche Loos der Schwestern beklagt und über die Verfolger Verwünschungen ausruft, verweilt der erste Theil des Chorliedes (die ersten 10 Strophen) bei der Betrachtung der früheren Schicksale des Danaosstammes, welche in den kommosartig zwischen die Halbchöre getheilten Strophen des zweiten Theiles wieder neuen Klagen Platz macht. Schon durch den gemeinschaftlichen Refrain der Strophenpaare ist der zweite Theil auch äusserlich von dem ersten geschieden. So sind auch in der Parodos der Perser durch *μεταβολὴ ὀνθυμῶν* gleichsam zwei, im Agamemnon drei Gesänge zu einem grossen Ganzen vereint. Hiermit hängt eine andere Eigenthümlichkeit, der Gebrauch

der Epoden, zusammen. Die Epodos im Drama bildet stets den Abschluss eines Ganzen und kommt daher regelmässig nur als letzte Strophe des Chorgesanges vor. Bloss in folgenden Parodoi findet die Epodos in der Mitte statt:

Agamemn. 104	$\alpha' \alpha' \epsilon\pi.$ daktylisch.	$\beta' \beta' \gamma' \gamma'$ trochäisch.	$\delta' \delta' \epsilon' \epsilon' \varsigma' \varsigma'$ iambisch.
Perser 65	$\alpha' \alpha' \beta' \beta' \gamma' \delta' \delta'$ ionisch.	$\epsilon' \epsilon' \varsigma' \varsigma'$ trochäisch.	
Iphig. Aul. 164	$\alpha' \alpha' \beta'$ glykoneisch.	$\gamma' \gamma' \delta' \delta'$ trochäisch.	
Phoeniss. 202	$\alpha' \alpha' \beta'$ glykoneisch.	$\gamma' \gamma'$ trochäisch.	

Mit Recht hat G. Hermann diese Stellung der Epodos als einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon hervorgehoben. Willkürlich aber ist es, wenn O. Müller, nicht um diese Eigenthümlichkeit zu erklären, sondern sie abzuleugnen, in der ersten, zweiten und vierten der eben angeführten Parodoi mit den Trochäen und ebenso in den Supplices mit der 11. Strophe ein ganz neues Chorlied, nämlich das erste Stasimon, beginnen lässt. Die Länge des Gesanges kann kein Grund für die Zerschneidung sein, denn die Parodos der Phoenissen besteht nur aus 5 Strophen. Was O. Müller als zwei getrennte Chorgesänge ansieht, sind nur die durch *μεταβολή ὁυθμῶν* getrennten Theile desselben Chorgesanges, eine *μεταβολή*, die auch in der Lyrik z. B. in dem 14 strophigen Gesange Alkmans vorkam. Mit ihr ist auch ein Wendepunkt des Gedankens gegeben, wie überhaupt Inhalt und metrische Form im genauesten Zusammenhange steht; aber es ist kein neuer selbständiger Inhalt: schon die Anfangsworte der Trochäen Phoen. 239: *νῦν δέ μοι πρὸς τειχέων*, Pers. 114 *ταῦτά μοι μελαγχίτων* verbieten, hier ein neues Chorlied zu beginnen. Gern stimmen wir dagegen der von O. Müller vorgeschlagenen Umstellung der Epodos in den Persern bei, da sie dem Zusammenhange des Sinnes nach unmittelbar vor den Trochäen stehen muss

$\alpha' \alpha' \beta' \beta' \gamma' \gamma' \delta' \epsilon' \epsilon' \varsigma' \varsigma'.$

Dann bildet auch hier wie in den übrigen Beispielen die Epodos den Abschluss eines Ganzen, zwar nicht eines ganzen Chorgesanges, aber doch den Abschluss eines der Theile, worin die zu einer

4. Schon die Verbindung des Chorliedes mit monodischen Partien ergibt auch im äusseren Umfange einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon, durch den namentlich bei Sophokles die Parodos bedeutend hervortritt. Aber auch dieser Unterschied ist im Wesen der Parodos bedingt. Die Chorpharten waren im älteren Drama die Hauptsache, namentlich aber musste der Chor beim ersten Auftreten seine ganze imposante Bedeutung entfalten, während im weiteren Verlauf des Stückes bei der Entwicklung der Handlung das lyrische Interesse hinter das dramatische zurücktrat. So nahm die erste Chorscene auch äusserlich einen grösseren Umfang ein als die folgenden, ähnlich der als Introduction geltenden ersten Scene unserer meisten Opern. In den meisten Stücken des Aeschylus übertrifft der eigentliche Chorgesang der Parodos, ganz abgesehen von den Anapäst, die Stasima an Zahl der Strophen: in den *Supplices* 16, den *Persern* 11, im *Agamemnon* 13 Strophen. Auch bei Sophokles findet eine ähnliche Erscheinung statt: während seine Stasima nie mehr als 3 oder 4 Strophen enthalten, umfasst die Parodos im *Oedipus Rex* 6, in den *Trachinierinnen* 5 Strophen, und nur im *Oedipus Coloneus* steht sie den Stasima gleich, weil sie hier erst in die Mitte des Stückes fällt, so dass also bis auf diese einzige wohlbegründete Ausnahme sich der grössere Umfang der Parodos für Sophokles als ein durchgängiges Gesetz zeigt. Weniger tritt dieser Unterschied zwischen den Parodoi und Stasima des Euripides hervor, da dessen Chorlieder meist nicht mehr Anspruch auf die frühere Bedeutung machen. Bei der grossen Ausdehnung der Aeschyleischen Parodoi musste sich von selber eine Gliederung in einzelne Theile ergeben, sowohl dem Inhalte als der Form nach. So in den *Supplices*. Während die Chorführerin in den *Eingangsanapäst* das unglückliche Loos der Schwestern beklagt und über die Verfolger Verwünschungen ausruft, verweilt der erste Theil des Chorliedes (die ersten 10 Strophen) bei der Betrachtung der früheren Schicksale des Danaosstammes, welche in den kommosartig zwischen die Halbchöre getheilten Strophen des zweiten Theiles wieder neuen Klagen Platz macht. Schon durch den gemeinschaftlichen Refrain der Strophenpaare ist der zweite Theil auch äusserlich von dem ersten geschieden. So sind auch in der Parodos der *Perser* durch μεταβολή ὀνθυμῶν gleichsam zwei, im *Agamemnon* drei Gesänge zu einem grossen Ganzen vereint. Hiermit hängt eine andere Eigenthümlichkeit, der Gebrauch

dagegen der von O. Müller vorgeschlagenen Umstellung der Epoden
 in den Versen bei, da sie dem Zusammenhange des Sinnes nach
 unmittelbar vor den Trochäen stehen muss

' ' p p ' ' s ' ' ' '

Dann bildet auch hier wie in den übrigen Beispielen die Epode
 den Abschluss eines Ganzen, zwar nicht eines ganzen Überganges,
 aber doch den Abschluss eines der Theile, worin die zu einer

grösseren Strophenmasse ausgedehnte Parodos nach metrischer Form und Inhalt gegliedert war.

5. Ausser der Parodos wird von Pollux und Euklides bei Tzetzes*) eine Epiparodos erwähnt. Der erstere erklärt sie als den zweiten Eintritt des Chores, nachdem er vermittle einer *μετάστασις*, eines Szenenwechsels verschwunden war; Tzetzes als den Eintritt eines zweiten Chores, nachdem der erste abgezogen. Nach dem letzteren könnte man etwa den Chor der Mysteren in den Fröschen als ein Epiparodos bezeichnen, aber auch dies Beispiel würde nicht recht passen, denn der erste Froschchor war ja überhaupt nicht sichtbar und konnte weder Einzug noch Auszug gehalten haben. Vielleicht will Euklides nichts anderes als Pollux sagen und nur missverständlich hat Tzetzes von zwei verschiedenen Chören gesprochen. Aber auch von der Epiparodos im Sinne des Pollux ist es nicht leicht eine sichere Vorstellung zu gewinnen. Wahrscheinlich wurde mit dem Namen Epiparodos das (in der Orchestra gesungene) zweite Chorikon solcher Dramen bezeichnet, in welchen das erste Chorikon (die Parodos) nicht in der Orchestra, sondern auf der Bühne gesungen wird. Wir hätten demnach in dem zweiten Chorikon der Eumeniden und der Septem eine Epiparodos zu sehen.

Stasimon.

Die auf die Parodos folgenden Lieder des Gesamtchors werden Stasima genannt. Aristoteles definirt sie im Gegensatz zu der Parodos als Gesänge des Chores ohne Anapäst und Trochäen (s. Aesch. Prol. S. 7). Dies passt aber weder für die Stasima der Komödie (Acharn. 1143, Thesmoph. 947), noch für die Stasima der Aeschyleischen Tragödie (Suppl. 625, Eum. 307, Agam. 355, Sept. 822, Pers. 532, 623), dagegen findet es ohne Ausnahme auf alle Stasima des Sophokles und Euripides Anwendung. Auch sonst hat Aristoteles in seinen Definitionen der *μέλη τραγῳδίας* nur die neuere (nach-äschyleische) Tragödie im Auge. Hiernach würde der Unterschied des Stasimon von der Parodos nur ein äusserlicher zu sein scheinen, wenn sich nicht noch andere Momente geltend machen liessen, in welchen eine weitere Verschiedenheit der Parodos und des Stasimon besteht. Das Stasimon ist nicht so grossartig angelegt als die Parodos, es ist fast stets von geringerem Umfange. Während die Parodos bei ihrer

*) Westphal Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien S. XIII.

Wenn die Stasima ohne Bewegung gesungen werden wären, so würde die Orchestik in den ältesten Stücken bloß auf die Parodos beschränkt sein und von dem orchestrischen Elemente im Drama kaum die Rede sein können. Bedenkt man hierzu die Lebhaftigkeit der hellenischen Natur, den bewegten Inhalt vieler

⁷⁾ Schol. Phoen. 101. Elym. m. 715, 2. Euklid. bei Cramer Anecd. Gr. 2 p. 343, 39; 344, 38, Anecd. Paris 1, 18. Schol. Rac. 1231. Schol. Trach. 313. Schol. Vesp. 773.

Stasima, so lässt es sich in der That nicht begreifen, dass hier die Choreuten hätten still stehen können und dass die Orchestik bloß auf die Parodos beschränkt gewesen wäre.

Die Angabe der Scholiasten ist also eine durch falsches Etymologisiren herbeigeführte Absurdität. Sie haben offenbar von der Orchestik keinen Begriff mehr, sie verwechseln gedankenlos das Einziehen des Chores mit der orchestischen Bewegung und denken nicht daran, dass die Orchestik der Tanz innerhalb eines gegebenen Raumes von einem bestimmten Standorte aus ist, von welchem die Choreuten ausgehen und zu dem sie wieder zurückgehen. Die richtige Erklärung des Wortes gibt Hermann: Neque stasimum ab eo, quod immotus stet chorus, dictum est, sed quod a choro non accedente primum et ordines explicante, sed iam tenente stationes suas canatur.

Der Tanz war bei dem Stasimon der Tragödie wie bei der Parodos die Emmeleia, die gewöhnliche tragische Orchesis, deren Charakter als ruhig, feierlich und majestätisch bezeichnet wird. Wo die Stimmung bewegter war, konnten auch andere Tanzweisen angewandt werden (besonders in den bisweilen innerhalb der Epeisodia vorkommenden Chorika wie Trach. 205). Missverständlich ist in einer der von Tzetzes in Cramers Anecd. Oxon. 3, 344 benutzten Quellen die ἐμμέλεια als ein von πάροδος und στάσιμον verschiedenes drittes μέρος τραγωδίας aufgeführt. Der den komischen Chorika eigenthümliche Tanz ist der Kordax, von so lascivem Charakter, dass ihn kein Nüchterner tanzen mochte Epict. char. 6. Dem Satyrdrama gehört der bakchantische Sikiinnis-Tanz an. Athen. 14, 630 B.

Parodos und Stasimon der Komödie.

Auch in der Komödie heisst das erste Chorikon πάροδος oder εἰσοδος und ebenso kommt in ihr auch ein στάσιμον vor (das στάσιμον wie die πάροδος wird von Aristoteles zu den μέρη κοινὰ πάντων sc. δραμάτων gerechnet). Aber nicht jedes der drei auf die Parodos folgenden Chorlieder ist in der Komödie ein στάσιμον, sondern zwei oder mindestens eines von ihnen führt den Namen παράβασις. — Im Allgemeinen unterscheiden sich die komischen Chorika darin von den tragischen, dass sie mit Ausnahme der Parodos fast nie in einem Zusammenhange mit der in den Epeisodien den Zuschauern vorgeführten komischen Handlung stehen; es sind „eingelegte“ Lieder, Chor-Couplets. Ihr

Inhalt ist entweder ein Lobgesang auf eine Gottheit oder persönlicher Spott auf bekannte oder wohl gar im Theater anwesende Personen. Dasselbe war auch der Inhalt der alten volksthümlichen Dionysos-Gesänge, aus denen die Komödie sich entwickelt und die Freiheit des Spottes als eine durch den Dionysos-Cult sanctionirte Lizenz sich bewahrt hat.

Das erste Chorikon steht, wie gesagt, mit dem Inhalte des Stückes, mit dem was auf der Bühne vorgeht und noch vorgehen wird, im Zusammenhange. Nach Ende des Epeisodions aber tritt der Chor in sein altes Recht des Verspottens ein, er verlässt seinen Platz zwischen *θυμέλη* und *σκηνή* und tritt auf beiden Seiten der *θυμέλη* hin in den Vordergrund der Orchestra unmittelbar den Zuschauern gegenüber, an die er nunmehr seine Worte richten will. Von diesem Verlassen des Standpunktes erhält nun das zweite komische Chorlied den Namen Parabasis. Um zu verspotten, muss der Dichter dem Publicum gegenüber sich in seiner Berechtigung und Bedeutung darstellen und so wird, ehe das eigentliche Spottchorlied beginnt, von dem Chorführer eine monodische Partie im Namen des Dichters vorgetragen. Sie ist meist in anapäst. Tetrametern (in den Nubes in Eupolideen) gehalten und auf die anapäst. Tetram. folgt, wie gewöhnlich auf die Tetrameter der Komödie, ein in demselben anapäst. Metrum gehaltenes Hypermetron. Die Tetrameter führen den Namen der Parabase im engern Sinne; das sich daran schliessende und dasselbe Thema fortführende Hypermetron führt seiner metrischen Beschaffenheit wegen den Namen *μακρόν* oder *πνίγος*. Gewöhnlich gehen den Tetrametern der Parabase im engeren Sinne noch einige Kola voraus, mit denen der Chorführer den die Bühne verlassenden Schauspieler verabschiedet, eine Partie, wie sie auch sonst als Einleitung komischer und tragischer Chorika vorkommt. Diese Partie führt in der Parabase den Namen Kommation.

Alle drei Theile der Parabase, die hiermit genannt sind, das Kommation, die eigentliche Parabasis und das Makron, sind aber nur als die monodische Einleitung des darauf folgenden Chorgesangs anzusehen; ihre Eigenthümlichkeit besteht blos darin, dass sie im Namen des Dichters gesprochen werden, im übrigen aber stehen sie den Anapästen, welche häufig am Anfange eines tragischen Chorikons vom Koryphäus vorgetragen werden, parallel. Das Chorikon der Parabase ist vom Standpunkte der dramatischen Oekonomie aus die Hauptsache, es ist das eigentliche *χορικόν*

ἐρωτικά wie für θρῆνοι und οἴκτοι. Die τρόποι ἐρωτικοί, ὧν ἴδιοι ἐπιθάλαμοι καὶ κωμικοί, welche Aristides als εἶδη nennt, sind Unterarten dieses τρόπος συσταλικός. Er umfasst also die eigentlichen Klagelieder, die erotischen Cantica, die Cantica der Komödie (deren Charakter unter der ταπεινότης mit bezeichnet ist) und, wie wir hinzufügen müssen, auch des Satyrdramas. Die skoptische Poesie der Iambographen gehört ebenfalls diesem Ethos an. — Wenn dieser τρόπος auch den Namen νομικός führt, so geht daraus hervor, dass auch die νόμοι der systaltischen Gattung angehörten. Wir haben dabei freilich nicht an die alten kitharodischen Nomen des Terpandrischen Stils zu denken, sondern an die kitharodischen Nomen der späteren Zeit, wie sie seit Phrynis einen in der Zeit des peloponnesischen Krieges weiter ausgebildeten bewegten Charakter erhielten. Ebenso werden auch die auletischen νόμοι hierher zu rechnen sein. Bacchius p. 14 Meib. setzt dem ἦθος μεγαλοπρεπές und dem ἦθος ἡσυχον καὶ σύννουν das ἦθος ταπεινόν und παρακκινηκός entgegen. Mit dem letzteren ist offenbar das systaltische bezeichnet. Der erhabenen (diastaltischen) und der ruhigen (hesychastischen) Poesie steht also die niedrig komische und die schmerzlich bewegte Poesie entgegen. Die beiden letzteren bilden zusammen das γένος συσταλικόν.

Das γένος ἡσυχαστικόν endlich umfasst die Hymnen, Pānen, Enkomien, συμβουλευτικά und die übrigen ihnen entsprechenden Arten der höheren Lyrik. Auch der Dithyramb wurde hierher gerechnet, wie daraus hervorgeht, dass das γένος ἡσυχαστικόν auch den Namen διθυραμβικόν führte, und dies mahnt uns, die gewöhnliche Vorstellung, als ob der alte Dithyramb eine überschwängliche, ja orgiastische Poesie gewesen sei, aufzugeben. Schon das in den dithyrambischen Fragmenten so häufig vorkommende daktylo-epitritische Metrum hätte von jener Ansicht abmahnen müssen. Wenn nun die hesychastische Gattung auch die dithyrambische genannt wird, und hiermit der Dithyramb zum vorwiegenden εἶδος dieser Gattung gemacht wird, so erhalten wir hierdurch einen Anhaltspunkt über die Entstehung und Ausbildung jener Classificirung nach den τρόποι überhaupt. Wir werden nämlich in die musischen Kunstschulen verwiesen, welche seit Sophokles' Zeit in Athen blühten, etwa in die Schule des Damon und seiner Fachgenossen. Damals stand unter den Dichtungen der ruhigen Lyrik der Dithyramb, unter den Dich-

Komödie von ihnen Anwendung. Aber in allen den Stellen, wo sie hier vorkommen, hat die Tragödie ihren diastaltischen, die Komödie ihren systaltischen Tropos aufgegeben und sich sichtlich dem *τρόπος ἡσυχαστικός* zugewendet; die Absichtlichkeit, mit der dies geschehen ist, lässt sich am sichersten an den Anapästen der Komödie erkennen.

Die 5-zeitigen Päone sind dem diastaltischen Tropos fremd. Um so beliebter sind sie dem systaltischen, sowohl als Metrum des komischen Chores wie der hyporchematischen Lyrik. Zweimal treffen wir sie auch in den uns erhaltenen Pindarischen Gedichten des hesychastischen Stiles, in der zweiten olympischen Ode und in dem Fragmente des für Athen geschriebenen Dithyrambus. Von den Päonen der Komödie und des Hyporchemas unterscheidet sich das Metrum dieser beiden Pindarischen Gedichte durch häufigen Gebrauch der Anakrusis und durch Hinzumischung logaödischer Kola. Einmal hat auch Aeschylus ein päonisches Metrum in dem Bittgesange der Suppl. 418 angewandt; schon der Inhalt zeigt, dass auch hier der diastaltische mit dem systaltischen Tropos vertauscht ist. Nichtsdestoweniger kennt auch die Tragödie einen 5-zeitigen Takt, aber nicht in continuirlicher Folge, sondern in häufiger Unterbrechung durch den $\frac{3}{2}$ -Takt. Dies sind die Dochmien. Kein Metrum der Tragödie zeigt eine so grosse Bewegtheit wie gerade das dochmische, und es liegt am Tage, dass es überall, wo es in der Tragödie vorkommt, mag es ein chorisches oder monodisches Mass sein, nicht das diastaltische, sondern das systaltische *ἦθος* hat.

Die episynthetischen Strophen, in denen daktylische oder anapästische mit trochäischen oder iambischen Metra gemischt sind, kommen dem hesychastischen und systaltischen *τρόπος* zu. In der metrischen Bildung lässt sich hier ein nicht minder signifikanter Unterschied der beiden *τρόποι* erkennen, wie er zwischen dem systaltischen und diastaltischen *τρόπος* in Beziehung auf die trochäischen und iambischen Strophen vorkommt. In den *μέτρα ἐπισύνθετα* des systaltischen Stiles, die uns in den Epoden des Archilochus, im Hyporchema und bei Aristophanes entgegentreten, sind die Daktylen kyklisch gehalten, schliessen häufig mit einem dreisilbigen Takte und sind mit iambischen und trochäischen Reihen vereint, in denen nur selten ein Spondeus gebraucht ist. Die *μέτρα ἐπισύνθετα* des hesychastischen Stiles, in denen fast die Hälfte der Pindarischen Epinikien ge-

halten ist, die auch in seinen Hymnen, Pänen, Dithyramben häufig genug vorkommen und ebenso auch bei Stesichorus, Simonides, Bakchylides ein beliebtes Metrum waren, sind durch steten spondeischen Schluss einer jeden daktylischen Reihe und durch möglichst viele Spondeen in den hinzugemischten trochäischen Bestandtheilen charakterisirt. Dem diastaltischen *τρόπος* kann dies ruhige und gravitatische Chor-Metrum nicht zusagen, daher hat sich Aeschylus desselben, mit Ausschluss des von einem Späteren überarbeiteten Prometheus, ganz und gar enthalten und erst die folgenden Tragiker, die auf die ethischen Unterschiede der Rhythmen weniger bedacht sind, haben sie hin und wieder aus der chorischen Lyrik in ihre Chorstrophen herübergenommen. Wo ein Gleiches bei Aristophanes geschieht, da thut er dies stets nicht minder in parodischer Absicht, als wenn er die Iamben und Trochäen nach Art des diastaltischen *τρόπος* der Tragödie bildet.

Das Metrum, welches in allen drei Stilarten vorkommt und überhaupt schliesslich zu einem fast universellen melischen Metrum wird, ist das logaödische. Durch die verschiedene Anzahl und durch die verschiedene Stellung der Daktylen innerhalb der logaödischen Reihe, durch Anwendung der Anakrusis und der asynartetischen Bildung verstattet gerade dieses Metrum eine so mannigfache Behandlung, dass es von allen am meisten sich eignet, einer jeden Stimmung als Träger zu dienen, nicht nur für die drei obersten Kategorien des systaltischen, diastaltischen und hesychastischen *τρόπος*, sondern auch für jedes der oben angeführten einzelnen *εἶδη* derselben; sogar nach der Individualität der verschiedenen Dichter stellen sich ganz bestimmte Bildungsver-schiedenheiten der logaödischen Strophe heraus, welche die specielle Metrik näher anzugeben hat.

So viel im Allgemeinen über die hauptsächlich durch ethische Unterschiede bedingten einzelnen Klassen der metrischen Compositionen. Die speciellen Kunstmittel, deren sich die alten *ᾠδοποιοί* zur Erweckung einander entgegengesetzter Stimmungen bedienen, die Auflösung, die katalektische und asynartetische Bildung, die Anwendung der Anakrusis, die Wahl der Taktart, der Ausdruck desselben Taktes bald durch einen Daktylus oder einen Anapäst, bald durch einen Iambus oder Trochäus, das *μέγεθος* der Reihe, die Isolirung derselben oder die Verbindung mehrerer zu einem Verse oder Hypermetron — alles dies im

Anschlusse an die uns namentlich im zweiten Buche des Aristides überkommene Ueberlieferung der alten Rhythmiker und zugleich im Zusammenhange mit dem bestimmten Ton und Inhalt der demselben Metrum folgenden Strophen zu erörtern, ist eine Hauptaufgabe des speciellen Theiles dieser Metrik. Der grosse Verlust, den wir für die Denkmäler der antiken Lyrik zu beklagen haben, setzt einer umfassenden Kenntniss des ganzen Gebietes der antiken Metrik eine schwerlich zu erweiternde Grenze. Wie viele Strophengattungen werden ausser den uns bekannten in der Rhythmopöie der Alten noch bestanden haben! So ist es natürlich, dass uns gar manches Fragment eines lyrischen Gedichtes vorliegt, zu welchem wir in Beziehung auf die metrische Bildung keine weiteren Analogia finden, so dass es daher unmöglich ist es einer bestimmten Strophengattung zuzuweisen. Selbst für die Metra der Tragiker macht sich häufig genug der Verlust der übrigen Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides fühlbar, denn nicht selten zeigt sich, dass wir für irgend eine bestimmte Species einer Strophengattung eine nicht hinreichende Zahl von Beispielen besitzen, um die metrischen Bildungsgesetze mit grösserer Genauigkeit zu bestimmen.

Dasjenige aber was mehr als alles Uebrige den vollen Abschluss der metrischen Disciplin unmöglich macht, ist die beklagenswerthe Thatsache, dass uns von allen melischen Gedichten des griechischen Alterthums nur zu zwei oder drei die Melodie, in der sie gesungen wurden, überkommen ist. Schon jene Gedichte des Dionysius-Mesomedes haben, wie aus dem ersten Bande zu ersehen ist, zu früher völlig ungeahnten Resultaten für die Metrik geführt, die fast sämmtlich grundlegender Art sind. Wären uns auch nur für die Gedichte der einen oder der anderen Aeschyleischen oder Pindarischen Strophengattung ausser den Textesworten die Notenzeichen überliefert, so würde der Gang der Melodie uns über die jedesmalige Taktart, über die Sondernung der Reihen, über ihre Zusammensetzung zu einem Verse oder zu einer musikalischen Periode, über die Grösse der Reihe und über das Vorkommen des Taktwechsels sicherlich Aufschluss geben, den wir jetzt für manche Strophengattungen vergebens suchen. Dass wir vielfach nicht wissen, welcher Taktart ein Metrum oder eine Strophe angehört und ob in der letzteren Taktgleichheit oder Taktwechsel besteht, ist dabei noch immer keine so grosse Lücke in unserer metrischen Kenntniss, als die

Ende und
nicht bloß
vorhanden
in sie un-
terer Auf-
fordernden
folgt der
strenge
mischen
Rhythmik
In vielen
a anderen
Strophen
a so viel
ber durch
Chaos in
tripodien,
rhythmis,
rhythmis,
fides An-
zelen dem
licht, oder
Drehung
tgestanden
thine bei
hen Stro-
dien ver-

spezifischen
sind, zeigt
ler zweiten
tripodischer

Nachweis; in der dritten Reperzeption Tetrapodie, Pentapodie, Tripodie
auf einander; die Tripodie steht als periodischer Nachweis. Unser rhyth-
mischen Gefühl wird hier nichts von Arrhythmie empfinden. Würde es
dem rhythmischen Gefühl des Griechen nicht wie dem unzulässig er-
zeugen sein?

Fünftes Capitel.

Die gleichförmigen und die ungleichförmigen,
synartetischen und asynartetischen Metra
der ersten und der zweiten Antipatheia.

A.

Die Metra der ersten Antipatheia.

(Primäre Metra.)

§ 33.

Apothesis der gleichförmigen Metra.

Entweder sind die sämmtlichen Takttheile einer Periode von Anfang bis zu Ende vollständig durch besondere Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon ausgedrückt: — in diesem Falle haben wir ein μέτρον ὁλόκληρον oder ἀκατάληκτον vor uns. Oder es ist ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon, welches einen einzelnen Takttheil oder einen ganzen Takt der Periode darzustellen hätte, unterdrückt worden: — in diesem zweiten Falle ist das Metron ein unvollständiges.

Am häufigsten kommt eine solche, den vollen Rhythmus der Periode keineswegs beeinträchtigende Unterdrückung im Auslaute des Metröns vor, und je nachdem hier dem Metron ein blosser Takttheil oder ein ganzer Takt fehlt, heisst es μέτρον καταληκτικόν oder μέτρον βραχυκατάληκτον.

Es kann aber auch im Inlaute des Metröns irgend ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon unterdrückt sein. Ein solches Metron heisst προκατάληκτον, wenn der Auslaut vollständig oder akatalektisch ist; es heisst δικατάληκτον, wenn nicht blos der Inlaut, sondern auch der Auslaut unvollständig (katalektisch oder brachykatalektisch) ist. Doch wird für bestimmte Formen solcher im Inlaute unvollständiger Metra statt des Namens προκατάληκτον und δικατάληκτον der Terminus μέτρον ἀντιπαθές gebraucht.

Jedes im Inlaute unvollständige Metron (προκατάληκτον, δικατάληκτον, ἀντιπαθές) heisst μέτρον ἀσυνάρτητον, metrum inconnexum, im Gegensatze zu dem im Inlaute vollständigen Metron (ἀκατάληκτον, καταληκτικόν, βραχυκατάληκτον). Für das

Metrikern der Name *metron* riedischen Originals keinen *γενος* oder *συναρπαστικῶς* dar-

t auf die Katalaxis folgende

akatale: μέτρα κατατάσσον,
: μ. κατατάσσας und βραχυ-

-συναρπαστικῶς] resp. μέτρα
κατατάσσον] ἀνταρπαστικῶς.
συναρπαστικῶς.

ΣΥΝΑΡΤΗΤΙΚΑ.

i ποικιλῆς.

Stem mit dem Namen *κατα-*
τασσιν, dem mindestens ein
συναρπαστικῶς zu vindicieren ist
es vierfache: akatalektisch,
porkatalektisch^{*)}. Das Me-

^{*)} μ. ποικιλῶς συναρπαστικῶς καὶ

2) μέτρα κατατάσσας, oder

3) μέτρα βραχυκατατάσσον, oder

4) μέτρα συναρπαστικῶς.

Nach den S. 169. 170 angegebenen Definitionen der Metriker
kommt es hierbei hauptsächlich auf die Kategorien der dipodischen
oder monopodischen μέτρα an. Damit sind diejenigen der beiden
kategorien εἴς τε ποικιλῶς ἀνταρπαστικῶς zu verbinden.

^{*)} Schol. Beph. 14. Tract. Hach. 359 Ede. 29 ἀνταρπαστικῶς συναρπαστικῶς.
Pseudo-Attil. 528 Dipodica genus est quatuor. Mindestenslich wird
statt ἀνταρπαστικῶς auch ἀνταρπαστικῶς gesagt, schol. Beph. p. 142 ὅτις, ὅτι εἰς ἑκά-
στη ἀνταρπαστικῶς καὶ ἀνταρπαστικῶς καὶ ποικιλῶς εἴς τε ἀνταρπαστικῶς καὶ
ἀνταρπαστικῶς καὶ ἀνταρπαστικῶς. Im letzteren Sinne (= ἀνταρπαστικῶς) kann ἀνταρ-
παστικῶς auch zugleich die Brachykatalaxis begreifen, Mac. Vict. 72 (cap. 17, 1),
Pseudo 245.

Die Metra der ἐπιπλοκή τρίσημος werden von allen Metrikern übereinstimmend nach dipodischen βάσεις gemessen. Hier ist die Terminologie in Beziehung auf die ἀπόθεσις folgende (wir wählen als Beispiel das τρίμετρον, — für das δίμετρον braucht man sich blos die erste βάσις desselben wegzudenken, für das τετράμετρον noch eine βάσις am Anfange hinzuzufügen):

τρίμ. ἀκατ.	- υ - υ - υ - υ - υ - υ	υ - υ - υ - υ - υ - υ -
τρίμ. καταλ.	- υ - υ - υ - υ - υ -	υ - υ - υ - υ - υ - υ -
τρίμ. βραχ.	- υ - υ - υ - υ - υ	υ - υ - υ - υ - υ -
δίμ. ὑπερκ.	- υ - υ - υ - υ -	υ - υ - υ - υ - υ

Folgt nach der letzten βάσις nur eine einzige Silbe, so zählt man bei der Megethos-Bestimmung des Metröns als τρίμετρον τετράμετρον, δίμετρον nur die Zahl der vollständigen βάσεις; die schliessende Silbe ist eine ὑπερκατάληξις. Daher ist das vorliegende ὑπερκατάληκτον τροχαϊκόν und ιαμβικόν in den Augen der griechisch-schen Metriker kein τρίμετρον, sondern ein δίμετρον ὑπερκατάληκτον.

Die Metra der ἐπιπλοκή τετράσημος. Hier ist die Nomenclatur in Beziehung auf die ἀπόθεσις am complicirtesten und noch dazu verschieden bei den verschiedenen Metrikern. Nach Hephaestion und den meisten übrigen soll jedes daktylische Metron nach monopodischen, jedes anapästische nach dipodischen βάσεις gemessen werden, und somit werden für die aus vollständigen daktylischen und anapästischen Versfüssen bestehenden Kola von Hephaestion folgende Terminologien statuirt:

τετράμετρον	- υ υ - υ υ - υ υ - υ υ
δίμετρον	υ υ - υ υ - υ υ - υ υ -
πεντάμετρον	- υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ
τρίμετρον βραχ.	υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ -
ἑξάμετρον	- υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ
τρίμετρον	υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ -

Aristides dagegen p. 50 bestimmt das Megethos des daktylischen wie des anapästischen Kolons nach βάσεις μονοποδικαί, wenn das Kolon weniger als 6 πόδες hat:

τετράμετρ. ἀκατάληκτον	- υ υ - υ υ - υ υ - υ υ
	υ υ - υ υ - υ υ - υ υ -
τετρ. καταλ. εἰς δισύλλ.	- υ υ - υ υ - υ υ - υ
	υ υ - υ υ - υ υ - υ υ
τετρ. καταλ. εἰς συλλαβ.	- υ υ - υ υ - υ υ -
	υ υ - υ υ - υ υ - υ

Hat aber ein δακτυλικόν oder ἀναπαιστικόν mehr als 6 πόδες, so wird von Aristides sowohl das eine wie das andere nicht nach monopodischen, sondern dipodischen βάσεις gemessen, z. B.

τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς συλλαβὴν

— ο ο, — ο ο | — ο ο —, ο ο | — ο ο, — ο ο | — ο ο, — *)
ο ο —, ο ο — | ο ο —, ο ο — | ο ο —, ο ο — | ο ο —, ο ο.

Hiernach ist also sowohl das aus 4 wie das aus 8 πόδες bestehende δακτυλικόν oder ἀναπαιστικόν ein τετράμετρον. Aber Aristides lehrt ferner: bis zu einem Megethos von 6 Takten heisst das δακτυλικόν und ἀναπαιστικόν ein „μέτρον ἀπλοῦν“; überschreitet es dies Megethos, dann ist es ein in 2 Kola zerfallendes „μέτρον σύνθετον“. Also das aus 4 Takten bestehende „τετράμετρον“ ist ein τετράμετρον ἀπλοῦν, das aus 8 Takten oder 4 Dipodien bestehende ein τετράμετρον σύνθετον**). In dieser Terminologie liegt ein letzter Rest der alten Theorie vom Unterschiede der περιόδος ἀσύνθετος (μονόκωλος) und σύνθετος (δίκωλος). Das aus 8 daktylischen oder anapästischen Takten bestehende τετράμετρον σύνθετον des Aristides ist in der That eine περίοδος σύνθετος δίκωλος, und ebenso sind die aus 2, 3, 4, 5 Daktylen oder Anapästen bestehenden μέτρα ἀπλᾶ des Aristides in Wahrheit περίοδοι ἀσύνθετοι μονόκωλοι. Das aus 6 Daktylen oder Anapästen bestehende Metron, welches Aristides

*) Nach der Theorie des Hephaestion würde dies in seinem Encheiridion nicht erwähnte δακτυλικόν ein „ὀκτάμετρον“ sein. Vgl. fragm. de versib. in Eichenfeld u. Endlicher Analect.: Octametrum catalecticum, quo usus est Stesichorus in Sicilia:

Audiat haec nostri mela carminis et tunc pervia rura volabit.

Dagegen stimmt Mar. Viet. p. 103 mit Aristides: cum anapaesticus versus et septem et octo pedum reperiatur, placuisse maioribus eum per syzygias caedi, non alias quam si dactylus supergrederetur hexametrum, utique per syzygias scanderetur.

**) Dies ist der Inhalt folgender Stellen des Aristides: p. 50 τὸ μὲν γὰρ [δακτυλικόν] καθ' ἓνα βαίνεται πόδα καὶ προχωρεῖ σύνεγγυς κδ' χρόνων ..., τὰ δὲ [ἄλλα] κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λ' χρόνων [libb. προχώρων χρόνων] ἢ ὀλίγω πλείονων, ὅθεν τινὲς τὰ ὑπερβαίνοντα τὸ προειρημένον τῶν χρόνων μέγεθος [d. i. κδ'], διαιροῦντες εἰς δύο, σύνθετα προσηγόρευσαν. — p. 52 βαίνουνσι [libb. παραβαίνουνσι] δέ τινες αὐτὸ d. i. τὸ δακτυλικόν] καὶ κατὰ συζυγίαν, ποιοῦντες τετράμετρα καταληκτικά. — p. 52 τὸ ἀναπαιστικόν ... ἄρχεται μὲν ἀπὸ διμέτρου καὶ προχωρεῖ μέχρι τετραμέτρου. καὶ ὅτε μὲν ἔστιν ἀπλοῦν, καθ' ἓνα πόδα γίνεται· ὅτε δὲ σύνθετον δὲ ἦν προείπομεν αἰτίαν, κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν.

ebenfalls ein *ἀπλοῦν* nennt, ist wenigstens in den meisten Fälle eine aus 2 tripodischen Kola bestehende *περίοδος σύνθετος* und muss alsdann ungeachtet seiner monopodischen Messung zu den *μέτρα σύνθετα* gerechnet werden.

Bei Aristides besteht somit für die daktylischen und die anapästischen Metra völlige Gleichheit in Beziehung auf die bald monopodische, bald dipodische Messung und die hierauf sich gründende Auffassung der Apothesis. Dieser Discrepanz zwischen Aristides und Hephaestion haben wir nun noch eine von Hephaestions Scholiasten p. 141 W. uns überlieferte Auffassung hinzuzufügen. Hier heisst es: *ιστέον οὖν, ὅτι, ἐὰν τὰ δακτυλικά ἀναπαιστικά βαίνηται κατὰ συζυγίαν, ἔχει ἀποθέσεις ἕξ*, woran an einer daktylischen Tetrapodie (mit einem Beispiele aus Alkman *Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός*) folgende Nomenclatur gegeben wird:

(δίμετρον) ἀκατάληκτον	— — — — — — — — — —
καταληκτ. εἰς δισύλλ.	— — — — — — — — — —
καταληκτ. εἰς συλλαβ.	— — — — — — — — — —
βραχυκατάληκτον	— — — — — — — — — —
(μονομ.) ὑπερκ. εἰς δισύλλ.	— — — — — — — — — —
ὑπερκ. εἰς συλλαβ.	— — — — — — — — — —

Ein aus 4 Daktylen bestehendes *μέτρον* wird hier also (abweichend von der Daktylen-Messung Hephaestions und Aristides') genau so gemessen, wie Hephaestion (nicht aber Aristides) ein gleich grosses anapästisches Metron auffasst, nämlich als *δίμετρον*. Die sämmtlichen von den Metrikern überlieferten Auffassungen der *δακτυλικά* und *ἀναπαιστικά* sind auf folgender Tabelle übersichtlich zusammengefasst: A. bedeutet Aristides, H. Hephaestion S. Schol. Heph. p. 141 W.; eine Beurtheilung dessen, was hier richtig oder unrichtig ist, kann erst später gegeben werden.

[*Μέτρα ἀπλὰ Arist.*]

— — — — —	δίμετρον A. H.	.
— — — — —	δίμετρον A.	.
— — — — —	τρίμετρον A. H., δίμετρον βραχυκ. S.	.
— — — — —	τρίμετρον A., δίμετρον βραχυκ. H. S.	.
— — — — —	τετράμετρον A. H., δίμετρον S.	.
— — — — —	τετράμετρον A., δίμετρον H. S.	.
— — — — —	πεντάμετρον A. H.	.
— — — — —	πεντάμετρον A., τρίμετρον βραχυκ. H.	.
— — — — —	ἑξάμετρον A. H., τρίμετρον S.	.
— — — — —	ἑξάμετρον A., τρίμετρον H.	.

[Μέτρα σύνθετα Arist.]

— — — — — | — — — — — τετράμετρον Α., ὀκτάμετρον Η.
 — — — — — | — — — — — τετράμετρον Α. Η.

Ausser den genannten Terminis bedienen sich die Alten für die katalektischen Metren oder Kola auch noch der Bezeichnung *πενθημιμερές* und *ἑφθημιμερές* (sc. *κόμμα*):

<i>πενθημιμερές</i>	<i>ἑφθημιμερές</i>
— — — — — — —	— — — — — — — — — —
— — — — — — —	— — — — — — — — — —
— — — — —	— — — — — — —
— — — — —	— — — — — — —

Mit der brachykatalektischen Messung hängt der Name *ἡμιόλιον* zusammen, womit ein aus anderthalb dipodischen *βάσεις* bestehendes *κῶλον* häufig bezeichnet wird, namentlich das *τροχαϊκόν*.

— — — | — —

Jede Schlussilbe des vollständigen oder unvollständigen Metröns ist eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος*. Ausserdem lässt die vollständige, aber nicht die unvollständige (katalektische und brachykatalektische) *βάσις λαμβική* eine anlautende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zu. Von den inlautenden *βάσεις τροχαϊκαί* lässt nur diejenige eine *ἀδιάφορος* an, auf welche eine akatalektische oder katalektische *βάσις* folgt, nicht aber eine solche, welche einer brachykatalektischen *βάσις* oder einer *ὑπερκατάληξις* vorausgeht. Hephaest. sagt vom katalektischen *λαμβικόν* p. 17 W.: *δέχεται ... τὸν λαμβὸν παραλήγοντα*, vom brachykatalektischen *τροχαϊκόν* p. 20 W.: *ἐὰν δὲ ἡ βραχυκατάληκτον, οὐ βούλεται τὸν παραλήγοντα (πόδα) τετράσημον ἔχειν*.

Die Metriker vor Hephaestion scheinen richtig gelehrt zu haben, dass der anlautende *πούς* einer katalektischen iambischen *βάσις* nicht aufgelöst werden könne, also nicht:

— — — — | — — — — | — — — —

sie stellen aber unrichtiger Weise auch für den anlautenden *πούς* der katalektischen trochäischen Schluss-*βάσις* die gleiche Regel auf. Hephaestion verbessert hier seine Vorgänger und lehrt: das *τροχαϊκόν καταληκτικόν* nehme bisweilen auch im vorletzten Takte (im *παραλήγων πούς*) den Tribrachys an pag. 22 W.: *εἰ μέντοι καὶ ἐν τοῖς καταληκτικοῖς καὶ ὁ τριβραχὺς ἐγγωρεῖ, καθάπερ προειρήκαμεν, οὐ μόνον ὁ τροχαῖος, ὥς τινες οἴονται, παράδειγμα τόδε·*

τῶν πολιτῶν ἄνδρας ὑμῖν δημιουργοὺς ἀποφανῶ.

Unrichtig aber stellt Hephaestion nun auch für das katalektische Iambikon die Regel auf p. 17 W.: *δέχεται . . . τὸν λαμβὸν παραλήγοντα ἢ σπανίως τριβραχυν*. Wir müssen sagen: Die vorletzte Silbe im katalektischen Iambikon ist unlösbar.

§ 35.

Μέτρα ἀκατάληκτα μονοειδῆ.

Von allen Metren sind die Päonen diejenigen, welche entschieden die akatalektische Apothesis bevorzugen. Nach ihnen ist dieselbe bei den Daktylen, sodann bei den Iamben am häufigsten. Trochäen, beide Ionici, ganz besonders aber die Anapästien haben eine ganz entschiedene Abneigung dagegen. — Wir betrachten die Akatalexis nach den beiden Klassen der thetischen und anakrusischen Metra.

I. Die thetischen Metra oder Perioden, d. h. die mit der *θέσις* anlautenden, gehen bei akatalektischer Bildung auf die *ἄρσις* aus. Die thetischen *πόδες κύριοι* haben entweder eine Kürze oder Doppelkürze zur *ἄρσις*: eine Kürze (oder irrationale Länge) der 3-zeitige Trochäus, eine Doppelkürze der Daktylus, der 5-zeitige Päon und der 6-zeitige Ionicus a maiore. Im Ausgange der Periode wird „*σεμνότητος ἔνεκεν*“ (Aristid. p. 50) die Doppelkürze der *ἄρσις* vermieden, es tritt Contraction derselben zur Länge ein, daher

$\sim \quad _ \quad _ \quad , \text{ statt } \sim \quad \sim$
 $\sim \sim \quad _ _ \quad , \text{ statt } \sim \sim \quad \sim \sim$
 $_ \sim \quad _ _ \quad , \text{ statt } _ \sim \quad _ \sim$

dagegen hat die *ἀδιάφορος ἄρσις* des Trochäus in der Apothesis nichts Auffallendes

$_ _ _ _ _$
 $_ _ _ _ _$

Die aus Contraction der Doppelkürze entstandene Länge der *ἀπόθεσις* kann natürlich wegen der *τελευταία ἀδιάφορος* durch eine Kürze ersetzt, die schliessende trochäische Kürze der *ἀπόθεσις* kann umgekehrt durch eine irrationale anderthalbzeitige Länge vertreten werden

$\dots \sim _ _$
 $\dots _ _ _ _$

Dies sind die Formen der akatalektischen *ἀπόθεσις* für die gleichförmigen thetischen Metren. Indes kommen die thetischen *μέτρα ἀκατάληκτα* des *τρισημιον γένος* sehr selten vor; in Hephaestions Encheiridion ist, abgesehen vom Ithyphallikon, nur ein

einziges Beispiel enthalten, das akatalektische τετράμετρον τροχαϊκόν:

κλυθί μεν γέροντος εὐέ|θειρα χρυσόπεπλε κοῦρα.

Unter den daktylischen μέτρα ἀκατάληκτα steht obenan als das älteste und berühmteste das ἐξάμετρον ἡρώων, genannt ἔπος:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πη|ληϊάδεω Ἀχιλῆος.

Archilochus, Anakreon u. A. bilden akatalektische τετραποδιαὶ δακτυλικαί (μέτρον Ἀρχιλόχειον):

Φαινόμενον κακὸν οἶκαδ' ἄγεσθαι Archil. Ep.

Ἀδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ Anakr.

Μνᾶται δηῦτε φαλακρὸς Ἄλεξις Anakr.

Alkman und Stesichorus bilden akatalektische τετράμετρα δακτυλικά, genannt Στησιχόρεια (von Hephaestion nicht angeführt, von andern unrichtig Octametrum genannt), — die richtige Bezeichnung als τετράμετρα bei Arist. vgl. § 34):

Πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων ὄκα | θεοῖσιν ἄδη πολύφοινος ἑορτά

Alcm. 26.

Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν

Stesich. 2.

Ferner kommt vor ein akatalektisches πεντάμετρον δακτυλικόν, wie das vorige Στησιχόρειον (Serv. p. 369) oder auch Σιμμίειον (Hephaest. p. 42) genannt:

Χαῖρε ἄναξ ἔταρε, ζαθεῖς μάκαρ ἦβας Simm.

Χρῦσεον ὄφρα δι' Ὠκεάνοιο περάσας Stesich. 8.

Die hier angewandte Bezeichnung akatalektische δακτυλικά ist gegen die Theorie Hephaestions und fast aller übrigen Metriker, denn wie wir § 34 gesehen, werden diese Metra καταληκτικά εἰς δισύλλαβον genannt*). Doch ist diese Terminologie der Metriker ohne allen Zweifel verkehrt und verstösst gegen die Consequenz ihres eigenen Systems. Denn καταληκτικά sind diejenigen Metra „ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα“, ἀκατάληκτα diejenigen, „ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὀλόκληρον ἔχει“. Nun ist aber der „τελευταῖος πούς“ z. B. des heroischen Hexameters, des Stesichoreions u. s. w. gerade so gut ein ὀλόκληρος und gerade so wenig ein „μεμειωμένος“ wie der schliessende ἀμφίμακρος des päonischen Tetrameters und Pentameters und als der schliessende μολοσσός des ionischen Kleomacheions;

*) Die Auffassung als akatalektische Metra bei dem Anonym. περὶ τοῦ ἱρρωικοῦ μέτρον im Append. ad Dracon. ed. Furia p. 42.

sind diese päonischen und ionischen Metra ἀκατάληκτα, so ist es auch das daktylische Hexameton. Es kann allerdings der schliessende Spondeus nach dem Gesetze der τελευταία ἀδιάφορος in einen Trochäus übergehen, aber nach demselben Gesetze geht der schliessende Amphimakros der Päonen in den Daktylus, der schliessende Molossus des akatalektischen Ionikon a maiore in die Taktform – – ∪ über, ohne dass diese Metra dadurch zu katalektischen würden. Dass der Schlussspondeus des daktylischen Hexametrans ein contrahirter Daktylus ist, hätten die Metriker um so eher einsehen müssen, als sie von den beiden andern πόδες mit schliessender doppelkurzen ᾄρσις ausdrücklich den Satz aufstellen, dass diese Doppelkürze in der katalektischen ἀπόθεσις des Metröns zu einer Länge contrahirt werden müsse. Ihre Auffassung der akatalektischen δακτυλικὰ als καταληκτικὰ εἰς δισύλλαβον ist hiernach eine entschiedene Inconsequenz. Doch lässt sich der Grund dieses Versehens erklären.

Es gibt nämlich auch daktylische Metra, welche in der Apothesis auf den Daktylus ausgehen, und zwar ist dessen schliessende Kürze ebenso wohl des Uebergangs in eine irrationale Länge fähig als die schliessende Kürze des trochäischen Metröns. Zu den daktylischen μονοειδῇ oder καθαρὰ dieser Bildung gehört das hexametrum Ibycium Serv. 370.

Αἰεὶ μ', ὦ φίλε θυμέ, τανύπτερος ὥς ὅνα πορφυρὶς Ibyc. 4

und die noch häufigere Tetrapodie, genannt μέτρον Ἀλκμανικόν (Serv. 369. Mar. Vict. 98):

Ἥρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι Sapph.

Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα θύγατερ Διός,

ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἔμμερον

ὕμνον καὶ χαρίεντα τίθει χορόν Alcman.

Wir haben keine Garantie, dass jede der vorstehenden Reihen ein selbständiges Metron bildet, und dass somit der auslautende Daktylus in der ἀπόθεσις einer Periode steht. Die Tragiker bilden in ihren Monodien lange hypermetrische Perioden aus solchen daktylisch auslautenden Tetrapodien, und auch Sappho, Alcäus, Alkman mögen diese Art der Composition angewandt haben. Sicher ist es nur von dem schliessenden Daktylus der zuletzt angeführten alkmanischen Reihe, dass er in der Apothesis einer Periode steht, denn er bildet zugleich das Ende einer Strophe, — alle drei alkmanischen Tripodien machten, wie uns überliefert ist, eine trikolische Strophe aus. Wir können demnach das aus-

spiele zeigt, welche Abneigung die Alten im anapästischen Rhythmus gegen eine akatalektische Apothesis hatten.

Viel häufiger kommen iambische Metra mit akatalektischer Apothesis vor. Dahin gehört vor allen das Trimetron:

Ἔστε ξένοισι μελίσχοις ἐοικότες.

Aber auch iambische Tetrametra der eigentlichen Melik sind häufig akatalektisch, besonders bei den Tragikern. Ein Beispiel aus Anacr. gibt Hephaest. p. 18

Δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.

Minder häufig sind akatalektische Dimetra als selbständige Metra; nach Hephaest. p. 17:

*Ἐρῶ τε δηῦτι κοῦκ ἐρῶ
καὶ μαίνομαι κοῦ μαίνομαι.*

Auch für μέτρα καθαρὰ aus Ionici a minore ist akatalektische Apothesis viel seltener als die katalektische. Die μέτρα δίχωλα sind fast durchgängig katalektisch. Akatalektisch das τρίμετρον:

Τί με Πανδίωνις ὄρανα χελιδών Sapph.

Sodann treffen wir bisweilen akatalektischen Schluss in den ionischen ὑπέρμετρα, wie in dem von Horaz nachgebildeten ὑπέρμετρον δεκάμετρον des Alcäus

.... metuentes patruae verbera linguae;

doch ist auch hier akatalektische Apothesis ungleich häufiger.

§ 36.

Μέτρα καταληκτικὰ μονοειδῆ.

a. Den thetisch anlautenden μέτρα καταληκτικὰ fehlt in der Apothesis die ἄρσις des letzten Versfusses:

$\begin{array}{l} \text{⏏} \cup \text{⏏} \cup \text{⏏} \cup \text{⏏} \cup \text{⏏} \text{ (υ)} \\ \text{⏏} \cup \text{⏏} \cup \text{⏏} \cup \text{⏏} \cup \text{⏏} \text{ (ω)} \\ \text{⏏} - \cup \text{⏏} - \cup \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} \text{ (ω)} \\ \text{⏏} \cup \text{⏏} \text{⏏} \cup \text{⏏} \cup \text{⏏} \cup \text{⏏} \text{ (ω)} \end{array}$

Statt der zweifachen καταληκτικὰ δακτυλικά, εἰς δισύλλαβον und εἰς συλλαβήν, dürfen wir, wie § 35 gezeigt, nur eine einzige Art statuiren, nämlich diejenigen, welche die Alten als καταλ. εἰς συλλαβήν bezeichnen (die καταλ. εἰς δισύλλαβον sind akatalektisch). Auch für die aus der zweiten Apothesis herbei zu ziehenden ἰωνικά müssen wir von den Alten abweichen. Sie nennen dieselben βραχυκατάληκτα, weil sie irrthümlich den Ionicus als eine aus einem spondeischen und pyrrhichischen Takte bestehende Dipodie ansehen und ein Fehlen dieses vermeintlichen pyrrhichischen

n und akata-
: bewirkt. Sie
ei den übrigen
solchen Pause
tin de moules
um ausdrück-
og *aplophorē*)

ingig katalek-
tisch zusammen,
we Anis-Bilbe
ben Apothesis
plan, Ionici a
l *„supra“* *„supra“*

nd das häufige

n Reihe dieses

μυρί, welches
ingere Reihen
genannt *ἀντι-*

chalechus, von
20:

Apothosis sind
aktyllische Trä-

podie oder das *πενθημιμερὲς δακτυλικόν*, von Archilochus als *ἐπωδικόν* gebraucht:

ἐν δὲ Βαθουσιάδης Arch. bei Hephaest. p. 23;

die daktylische Tetrapodie oder das *ἐφθημιμερὲς*, genannt Alcmanicum:

ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δῆμος ἅπας Alcman. bei Hephaest. p. 23;

das daktylische *τετράμετρον καταληκτικόν*, genannt Ibycium Serv. Cent. p. 370 (wo es fälschlich als heptametrum hypercatalectum bezeichnet ist):

τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοσίματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα Kerkid frg. 2.

κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων Agam. 104, das daktylische *ἐξάμετρον καταληκτικόν*, genannt *ἀγγελικόν* oder *Χοιρίλειον* Dion. 495. Plotius 255

τοιάδε χρὴ Χαρίτων θαμνώματα καλλικόμων Stesich. fr. 34,

endlich die katalektische Pentapodie Serv. 369 Alcmanicum constat tetrametro hypercatalecto ut est hoc

vita quieta nimis caret ingenio.

Zu bemerken ist noch dies, dass wenn auf eines der genannten katalektischen Metra ein anakrusisch anlautendes Metron folgt, die dem akatalektischen Schlusstakte fehlende Zeit des *ἄρσις* eben durch diese anlautende *ἄρσις* des folgenden Metrons ausgefüllt wird. Dann also tritt keine Pause ein. Beispiele hierfür gibt die spätere Darstellung.

Anders ist es mit den katalektischen Iamben und Anapäst, welche nach dem letzten vollständigen Einzeltakte noch Eine bald lange bald kurze Silbe als *πὺς μεμειωμένος* darbieten

υ υ -, υ υ -, υ υ -, υ
υ -, υ -, υ -, υ

Man könnte den *τελευταῖος πὺς μεμειωμένος* der anapästischen und iambischen *καταληκτικά* in der Weise auffassen wollen dass der fehlende Theil desselben die schliessende *θέσις* sei mithin die Schlussilbe in einer *ἄρσις* oder einem schwachen Takttheile bestände:

υ υ υ υ υ υ (υ)
υ υ υ υ υ υ (υ)

Dann hätten z. B. die katalektischen Tetrapodien nur drei *θέσεις* statt der vierten *θέσις* würde ein *κενὸς χρόνος* gesetzt sein:

υ υ υ υ υ υ ῑ
υ υ υ υ υ υ ῑ;

es würde dann ferner von den Schlusssilben beider Kola, die ja beide in der ἀπόθεσις willkürlich eine Länge oder eine Kürze sein können, die iambische Katalexis ihrer wahren rhythmischen Natur nach eine einzeitige Kürze und nur die anapästische Katalexis eine zweizeitige Länge sein. So scheint man früher wohl allgemein dies Verhältniss aufgefasst zu haben. Aber der wahre Sachverhalt ist ein anderer. Es geht nämlich aus der uns überlieferten Notirung der in der Ode an die Muse vorkommenden iambischen τετράμετρα καταληκτικά und der in dem Hymnus auf Nemesis und Helios vorkommenden anapästischen τετραποδίαι καταληκτικάι auf das unzweideutigste hervor, dass die schliessende Silbe keine ἄρσις, sondern eine θέσις ist, dass ferner der fehlende d. h. der nicht durch Silben ausgedrückte Takttheil die dieser θέσις vorangehende ἄρσις ist, und endlich dass deren Zeitumfang durch Dehnung der vorherrschenden Länge zu einem die Zweizeitigkeit überschreitenden Masse ausgefüllt ist. Also

kat.	υ	ι	υ	ι	υ	ι	ω	ι	ω	ι	ω	ι
akat.	υ	ι	υ	υ	ι	ι	ω	ι	ω	ι	ω	ι

Ich will hier den in der griechischen Rhythmik hierfür gegebenen Nachweis nicht wiederholen, nur das sei zu dem dort Gesagten noch hinzugefügt, dass, wie wir oben bemerkten, auch für die iambischen Tetrameter aus der Melodie selber diese Dehnung der vorletzten Silbe zu einem τρίσημος unzweideutig hervorgeht, wenn auch die blossen Notenzeichen nicht zu diesem Resultate führen. Denn soviel man sich auch bemühen mag, die beiden letzten Silben der iambischen Tetrameter in der ihnen gegebenen Melodie als zweizeitige θέσις und einzeitige ἄρσις zu fassen, so wird man sich jedesmal überzeugen, dass dies nicht möglich ist; die einzig mögliche Weise, wie sie sich in den Rhythmus einordnen, ist die oben angegebene.

So kommt denn auch hier die oben angeführte Angabe des Aristides p. 50 zu ihrem Rechte: καταληκτικά ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἔνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως. Bei der aus den Musikresten folgenden Messung liegt die σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως klar zu Tage, sie würde aber nicht vorhanden sein, wenn die schliessende Silbe eine kurze ἄρσις wäre. Wie verhält sich nun diese Dehnung der Länge zur μακρὰ τρίσημος oder τετράσημος zu den Angaben des Aristoxenus? Mit seiner Angabe, dass die Kürze die Hälfte der Länge sei, verträgt sich die vorliegende Messung recht gut. Meine

Bildet das letzte *κῶλον* der *τετράμετρα βραχυκατάληκτα* ein selbstständiges *μέτρον*, so ist es ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*; gehen ihm mehr als 2 *βάσεις* voran, so haben wir ein *ὑπέρμετρον βραχυκατάληκτον*.

Zunächst ist zu bemerken, dass daktylische Brachykatalektika zwar nicht von Hephaestion statuirt werden, denn nach seiner Ansicht werden die Daktylen stets nach monopodischen $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ gemessen, aber nach Aristides u. a. steht die dipodische Messung für die aus mehr als 6 Daktylen bestehenden Metra fest, nach Mar. Vict. p. 84 auch für die Verbindung von 6 daktylischen Versfüßen, jenes sind dipodisch gemessene $\tau\epsilon\tau\rho\acute{\alpha}\mu\epsilon\tau\rho\alpha$, diese $\tau\rho\acute{\iota}\mu\epsilon\tau\rho\alpha$. Ein aus 7 Daktylen bestehendes Metron kann nach Aristides nur ein $\tau\epsilon\tau\rho\acute{\alpha}\mu\epsilon\tau\rho\omicron\nu\ \beta\rho\alpha\chi\nu\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\lambda\eta\kappa\tau\omicron\nu$ genannt werden; andere, die monopodische Messung unrichtiger Weise auch hier annehmend, nennen es $\acute{\epsilon}\pi\tau\acute{\alpha}\mu\epsilon\tau\rho\omicron\nu\ \acute{\alpha}\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\lambda\eta\kappa\tau\omicron\nu$, vgl. Serv. Cent. p. 370. — Es würden nun aber auch diejenigen, nach welchen es $\delta\alpha\kappa\tau\upsilon\lambda\iota\kappa\alpha\ \beta\rho\alpha\chi\nu\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\lambda\eta\kappa\tau\alpha$ gibt, von den vorstehenden daktylischen Formen nur die auf den Daktylus ausgehenden für $\beta\rho\alpha\chi\nu\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\lambda\eta\kappa\tau\alpha$ erklären, nicht aber die auf den Spondeus ausgehenden; denn wie wir bei dem akatalektischen Metron gesehen, gehen sie hierbei unrichtiger Weise nicht von der spondeischen, sondern von der $\tau\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\tau\alpha\acute{\iota}\alpha\ \acute{\alpha}\delta\iota\acute{\alpha}\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$ wegen zulässigen trochäischen Form des Schlusses aus, halten diese für eine daktylische Katalexis $\acute{\epsilon}\iota\varsigma\ \delta\iota\sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\alpha\beta\omicron\nu$, während sie doch den Spondeus als die akatalektische Contraction des Daktylus hätten ansehen müssen. So sehen auch die Metriker die vorliegenden auf . . . - \cup ausgehenden $\delta\alpha\kappa\tau\upsilon\lambda\iota\kappa\acute{\alpha}$ nicht als $\beta\rho\alpha\chi\nu\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\lambda\eta\kappa\tau\alpha$, sondern vielmehr für $\acute{\iota}\pi\epsilon\rho\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\lambda\eta\kappa\tau\alpha\ \acute{\epsilon}\iota\varsigma\ \delta\iota\sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\alpha\beta\omicron\nu$ an, schol. Heph. p. 141 W. Diese Auffassung fällt natürlich mit dem Aufgeben des daktylischen $\kappa\alpha\tau\alpha\lambda\eta\kappa\tau\iota\kappa\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\iota\varsigma\ \delta\iota\sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\alpha\beta\omicron\nu$: - \cup - \cup , - \cup ist so gut wie die Form - \cup - \cup , - \cup eine dipodische Basis mit einem ganzen Versfusse als Schluss.

Das brachykatalektische τετράμετρον δακτυλικόν mit schliessendem Spondeus wird unter dem Namen des Stesichorium von Serv. Cent. 370 als heptametrum catalecticum angeführt:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | 11 12 13 14 15 16

Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀ|πείρουνας, ἀργυρορρίζους Stesich. fr. 6.

Ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρόπει παιᾶνα κατάρχειν Alc. fr. 19.

Ἄ τ' ἀγανοβλέφαρος περὶ ῥοδῆ|οισιν ἐν ἄνθεσι θρίψων Ibyc. fr. 8.

Οἱαὶ Σερφυμονίου πελαίγονος Ἀχιλλωίδες εἰσὶ πάροικοι Ρεγα. 867.

Sept. 369)

.....
The H. Green House, Green House, 377.
The newspaper, the Green House, 377.

podie oder das *πενθήμερες δακτυλικόν*, von Archilochus als *ἐπωδικόν* gebraucht:

ἐν δὲ Βαθουσιᾶδης Arch. bei Hephaest. p. 23;

die daktylische Tetrapodie oder das *ἐφθήμερες*, genannt *Alcmanicum*:

ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δῆμος ᾄπας Alcman. bei Hephaest. p. 23;

das daktylische *τετράμετρον καταληκτικόν*, genannt *Ibycium* Serv. Cent. p. 370 (wo es fälschlich als *heptametrum hypercatalectum* bezeichnet ist):

τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοσίματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνίβα Kerkid. frg. 2.

κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων Agam. 104,
das daktylische *ἑξάμετρον καταληκτικόν*, genannt *ἀγγελικόν* oder *Χοιρίλειον* Dion. 495. Plotius 255

τοιᾶδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλιόμων Stesich. fr. 34,
endlich die katalektische Pentapodie Serv. 369 *Alcmanicum* constat tetrametro hypercatalecto ut est hoc

vita quieta nimis caret ingenio.

Zu bemerken ist noch dies, dass wenn auf eines der genannten katalektischen Metra ein anakrusisch anlautendes *Metron* folgt, die dem akatalektischen Schlusstakte fehlende Zeit der *ἄρσις* eben durch diese anlautende *ἄρσις* des folgenden *Metrons* ausgefüllt wird. Dann also tritt keine Pause ein. Beispiele hierfür gibt die spätere Darstellung.

Anders ist es mit den katalektischen Iamben und Anapästien, welche nach dem letzten vollständigen Einzeltakte noch Eine bald lange bald kurze Silbe als *πὺς μὲμειωμένος* darbieten:

υ υ -, υ υ -, υ υ -, υ
υ -, υ -, υ -, υ

Man könnte den *τελευταῖος πὺς μὲμειωμένος* der *anapästischen* und *iambischen καταληκτικά* in der Weise auffassen wollen, dass der fehlende Theil desselben die schliessende *θείσις* sei, mithin die Schlussilbe in einer *ἄρσις* oder einem schwachen Takttheile bestände:

υ υ υ υ υ υ (υ)
υ υ υ υ υ υ (υ)

Dann hätten z. B. die katalektischen Tetrapodien nur drei *θείσις*, statt der vierten *θείσις* würde ein *κενὸς χρόνος* gesetzt sein:

υ υ υ υ υ υ ῑ
υ υ υ υ υ υ ῑ;

es würde dann ferner von den Schlusssilben beider Kola, die ja beide in der *ἀπόθεσις* willkürlich eine Länge oder eine Kürze sein können, die iambische Katalexis ihrer wahren rhythmischen Natur nach eine einzeitige Kürze und nur die anapästische Katalexis eine zweizeitige Länge sein. So scheint man früher wohl allgemein dies Verhältniss aufgefasst zu haben. Aber der wahre Sachverhalt ist ein anderer. Es geht nämlich aus der uns überlieferten Notirung der in der Ode an die Muse vorkommenden iambischen *τετράμετρα καταληπτικά* und der in dem Hymnus auf Nemesis und Helios vorkommenden anapästischen *τετραποδίου καταληπτικά* auf das unzweideutigste hervor, dass die schliessende Silbe keine *ᾄσις*, sondern eine *θείσις* ist, dass ferner der fehlende d. h. der nicht durch Silben ausgedrückte Takttheil die dieser *θείσις* vorangehende *ᾄσις* ist, und endlich dass deren Zeitumfang durch Dehnung der vorherrschenden Länge zu einem die Zweizeitigkeit überschreitenden Masse ausgefüllt ist. Also

kat. u l u l u l u l w l w l w l w l
akst. u l u l u l ' l w l w l w l ' l

Ich will hier den in der griechischen Rhythmik hierfür gegebenen Nachweis nicht wiederholen, nur das sei zu dem dort Gesagten noch hinzugefügt, dass, wie wir oben bemerkten, auch für die iambischen Tetrameter aus der Melodie selber diese Dehnung der vorletzten Silbe zu einem *τρίσημος* unzweideutig hervorgeht, wenn auch die blossen Notenzeichen nicht zu diesem Resultate führen. Denn soviel man sich auch bemühen mag, die beiden letzten Silben der iambischen Tetrameter in der ihnen gegebenen Melodie als zweizeitige *διέσις* und einzeitige *ἄρσις* zu fassen, so wird man sich jedesmal überzeugen, dass dies nicht möglich ist; die einzig mögliche Weise, wie sie sich in den Rhythmus einordnen, ist die oben angegebene.

So kommt denn auch hier die oben angeführte Angabe des Aristides p. 50 zu ihrem Rechte: καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἔνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως. Bei der aus den Musikresten folgenden Messung liegt die σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως klar zu Tage, sie würde aber nicht vorhanden sein, wenn die schliessende Silbe eine kurze ᾄρσις wäre. Wie verhält sich nun diese Dehnung der Länge zur μακρὰ τρίσημος oder τετράσημος zu den Angaben des Aristoxenus? Mit seiner Angabe, dass die Kürze die Hälfte der Länge sei, verträgt sich die vorliegende Messung recht gut. Meine

Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus S. 114 den Nachweis, dass dieser uns nur unvollständig überliefert: stoxenische Satz eine zweifache Ausnahme involvirt: 1. die $\chi\omicron\rho\sigma\tau\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$, 2. die Katalexis. Bei der Katalexis es vor, dass wegen der $\tau\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\tau\alpha\iota\alpha$ $\acute{\alpha}\delta\iota\acute{\alpha}\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$ auf die vorletz oder vierzeitige Länge der katalektischen Iamben und An eine sprachliche Kürze folgt:

$\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$
 $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$

aber diese Kürze gilt rhythmisch ebenso gut als eine Länge in der akatalektischen Apothesis

$\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$

Was Aristoxenus über die novissima syllaba indifferirt, ist bei Marius Victorinus p. 63 K. überliefert: „Aristo musicus dicit breves finales in metris, si collectiores et aptiores separationi versus a sequente versu fieri“.

Dagegen betrifft ein zweiter Aristoxenischer Satz speciell die Zeitgrößen der iambischen und anapästischen lexis. Er sagt nämlich, dass solche Zeitgrößen, welche den Umfang des Takttheiles (einer $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ oder $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$) oder Taktes ausfüllen, $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$ $\pi\omicron\delta\iota\kappa\omicron\iota$ heissen (einerlei ob sie $\theta\epsilon\tau\omicron\iota$ $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\pi\omicron\iota\acute{\alpha}\varsigma$ $\chi\rho\eta\sigma\iota\upsilon$ sind oder $\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\tau\omicron\iota$). E hiernach der einen iambischen Takt ausfüllende $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\tau\epsilon\tau\alpha\rho\alpha\kappa\tau\omicron\varsigma$ und der einen Anapäst ausfüllende $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\tau\epsilon\tau\alpha\rho\alpha\kappa\tau\omicron\varsigma$ ein $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\omicron\delta\iota\kappa\omicron\varsigma$ sein, ebenso aber auch jedes einzeitige oder zweizeitige (\cup , —) $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\omicron\nu$ diesen einen $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\omicron\delta\iota\kappa\omicron\varsigma$. Es gibt dann aber auch ferner Zeitgrößen, welche den Umfang eines $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\omicron\delta\iota\kappa\omicron\varsigma$ d. i. des ganzen oder eines Takttheiles nicht völlig ausfüllen oder denselben überschreiten, genannt $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$ $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\pi\omicron\iota\acute{\alpha}\varsigma$ $\iota\delta\iota\omicron\iota$. Diese sind es, welche sich in der iambischen und anapästischen Katalexis darbi



Die Grenze der beiden $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$ $\pi\omicron\delta\iota\kappa\omicron\iota$ fällt innerhalb d $\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ $\mu\alpha\kappa\rho\acute{\alpha}$, das letzte Drittel derselben gehört dem fol $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\omicron\delta\iota\kappa\omicron\varsigma$ $\tau\rho\acute{\iota}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ an; $\cup \text{ — }$ ist ein $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$ $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\pi\omicron\iota\acute{\alpha}\varsigma$, v

kommen nachweislich auch bei unseren modernen Componisten vor, und hier sind es überall Pentapodien aus geradzähligen und dreitheilig-ungeraden, niemals aus fünftheiligen oder pöniischen Einseltakten. Dasjenige, was unserem rhythmischen Gefühle fremd ist, ist gerade das Vorkommen von Reilen aus 5 pöniischen, nicht aus 5 trochäischen oder daktylischen Takten bei den Älten. Wir können nun aber aus der metrischen Metrik der Älten für das Vorkommen einer Reihe von 5 daktylischen Takten den entschiedenen Nachweis geben. Wir lesen Acharn. 284:

*Α. Ὑπόστασις, ποὺδ' εἰς τὴν, εἴς τις γένωνται ἀνθρώπων,
 284 Β. εἰ πλεὺς ἢν ἀνθρώπων, εἰ μὲν οὐκ ἀνθρώπων.
 Α. ἀντὶ τοῦτο σὺν, ἀνθρώπων γένωνται, ο. ο. ο.*

Diese Strophe ist augenscheinlich sehr concinn gebaut. Sie zerfällt in drei tritēische Theile, von denen der erste mit dem dritten, der zweite mit dem vierten parallel steht. Dies geht aus der Vertheilung unter Personen, aus dem Inhalt und aus dem Metrum hervor:

1.		3.	
Δ.	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮	Δ.	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
285 X.	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮		⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
Δ.	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮	Δ.	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
2.		4.	
X.	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮	X.	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮		⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮		⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮

In 2 und 4 singt der Chor ein päonisches *ὑπέρμετρον ἑξάκωλον*, in 1 und 3 singt Dikaiopolis je zwei trochäische Tetrameter, in deren Mitte eine Pentapodie des Chores tritt. Diese Pentapodie ist in 3 eine päonische, in 1 eine anapästische. Die Concinnität ist so gross, dass nur *ἄμουσοι* sie nicht erkennen können*).

Ich denke, dass die vorstehende Stelle des Aristophanes an dem Vorkommen von 5 anapästischen Einzeltakten als einer pentapodischen Reihe keinen Zweifel lässt. Nun lehrt aber Hephaestion, 5 anapästische Einzeltakte bilden ein brachykatalektisches Trimetron, 3 Einzeltakte bilden ein brachykatalektisches Dimetron**), und ebenso sei es auch mit 5 oder 3 iambischen und trochäischen Takten. Wir haben bisher überall die Terminologien der Metriker auf einem rhythmischen Princip beruhen sehen und müssen dies auch von demjenigen annehmen, was sie *βραχυκατάληκτον* nennen. Es kann darin nur folgendes liegen: die Gruppen von 3 und 5 Anapästen, Trochäen, Iamben sind nach dipodischen *βάσεις* gemessene *δίμετρα* und *τρίμετρα*, aber die letzte *βάσις* ist nicht vollständig, sondern im Metrum nur durch einen einzelnen *πούς* ausgedrückt. Die Silben des Megethos stehen hinter dem rhythmischen Werthe des Megethos zurück, der letzte rhythmische Einzeltakt ist nicht durch das Metron ausgedrückt. Man kann sich dies zunächst so denken, dass hier

*) Der Verf. der Grundzüge der griechischen Rhythmik schien zwar zu meinen, die fünf einzelnen Takte brauchten überhaupt zu keiner Reihe sich zu vereinigen, ein jeder Takt stehe als monopodische Reihe selbstständig für sich da. Als ob es überhaupt möglich wäre, in irgend welcher Weise auf einander folgende 4-zeitige Takte von der Form $\text{♩} \mid \text{♩}$ in der Weise zu componiren, dass jeder ein selbständiges Kolon für sich ausmache! Man kann mehrere auf einander folgende Takte dieses geringen Umfangs weder declamatorisch, noch in irgend einer Melodie vortragen, ohne dass nicht mehrere eine höhere rhythmische Einheit, d. i. ein Kolon bilden.

**) während sie nach Aristides in Uebereinstimmung mit dem so eben gefundenen Ergebnisse ein *πεντάμετρον* und *τρίμετρον* ausmachen.

am Ende eine Pause eintritt, analog wie bei den katalektischen Trochäen und Daktylen, doch nicht eine Pause von dem Umfange des leichten Takttheils, sondern von dem Umfange eines ganzen Taktes.

δίμετρο. ἀκατάλ. 1 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0 |

δίμετρον καταλ. 1 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0 |

δίμετρο. βραχυκ. 1 0 | 1 0 | 1 0 | 1 |

Es ist dies Vorkommen der *βραχυκατάληξις* etwas überaus natürliches und plausibles, so natürlich wie die *κατάληξις*. Denn weshalb sollte es bei den Griechen nur Pausen für halbe Takte, aber nicht für ganze Takte gegeben haben? Sagt doch auch die rhythmische Ueberlieferung, dass die Griechen nicht bloß 1- und 2-, sondern auch 3- und 4-zeitige Pausen gehabt haben, nicht bloß in der Instrumentalmusik, sondern auch im Gesange, also in der melischen Metrik. Da auch, wie gesagt, in allen übrigen Kategorien, welche die Metriker überliefern, beherzigenswerthe rhythmische Thatsachen zu Grunde liegen, so müssen wir auch die von ihnen überlieferte Brachykatalexis in der angegebenen Weise gelten lassen.

Die melischen Metra der alten Dichter selber enthalten nun aber oft auch noch ganz entschiedene Fingerzeige, dass ein in ihnen enthaltenes Megethos von 3 oder 5 Takten dem Rhythmus nach keine tripodische oder pentapodische, sondern eine tetrapodische oder hexapodische Reihe oder, was dasselbe ist, ein Dimetron oder Trimetron ist. Hephaestion sagt von dem

οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾷτε | πτωχὸν ὄντ' ἐφ' ὑμῖν,

es sei ein *τετράμετρον βραχυκατάληκτον*, d. h. der zweiten Reihe fehlt der Schlusstakt, sie ist dem Rhythmus nach ein Dimetron oder eine Tetrapodie. Uns fehlen die Kriterien darüber, denn dies Metron ist aus dem Zusammenhange der übrigen herausgerissen. Aber wir können dies bei dem ganz gleichgebildeten Hypermetron beurtheilen, womit die Aristophaneische Strophe Ran. 1370 schliesst. Sie lautet (wir weisen jedem Kolon eine besondere Zeile an):

Μακάριος γ' ἀνὴρ ἔχων

0 0 1 0 1 0 1

ἔσθουσιν ἡκριβωμένην.

0 0 1 0 1 0 1

παρὰ δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν.

0 0 1 0 1 0 1

ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας

0 0 1 0 1 0 1 0

πάλιν ἀπεισιν οἰκαδ' αὖ,

0 0 1 0 1 0 1

ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις,

0 0 1 0 1 0 1 0

ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ	ω υ ι υ ι υ ι υ
ἐυγενεῖσι τε καὶ φίλοις	ι υ ω υ ι υ ι υ
διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.	υ υ ω υ ι υ

Die letzte Reihe besteht aus 3 Trochäen, während alle übrigen 4 Trochäen enthalten. Es ist hier nicht anders möglich, als dass auch die Schlussreihe dem Rhythmus nach 4 Takte gehabt haben muss; werden nur 3 Takte gesungen, so hält wenigstens das rhythmische Gefühl noch für einen folgenden vierten Takt eine Pause ein. Da nun auch die Tradition der Metriker sagt, die trochäische Schlussreihe sei ein brachykatalektisches Dimetron, so können wir schwerlich umhin, als Thatsache zu constatiren, dass auch die letzte Reihe, trotzdem dass sie dem Metrum nach nur drei Takte hat, eine unvollständige tetrapodische Reihe ist. Den umgekehrten Fall haben wir bei Aeschylus Supplic. 154:

εἰ δὲ μὴ μελανθές	ι υ ι υ ι υ
ἡλιόκτυπον γένος	ι υ ι υ ι υ ι
τὸν γάιον	υ ι υ ι
τὸν πολυξενώτατον	ι υ ι υ ι υ ι
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων	ι υ ι υ ι υ ι
ἔξόμεσθα σὺν κλάδοις	ι υ ι υ ι υ ι

Die Reihen sind, abgesehen von der ersten, Tetrapodien oder Dipodien. Die Dipodie unter Tetrapodien stört die Eurhythmie nicht (ebenso wenig wie in den anapästischen, trochäischen, iambischen *ὑπέμετρα* die unter die Tetrapodien eingemischte vereinzelte Dipodie), wohl aber die zu Anfang stehende Tripodie. Die Tradition der Metriker kommt der Forderung des rhythmischen Gefühles zu Hülfe, sie lehrt, es sei eine brachykatalektische Tetrapodie. Da wird denn wohl die rhythmische Geltung jener Tripodie als einer Tetrapodie festgehalten werden müssen.

Nicht blos die Trochäen, Iamben, Anapästen, sondern auch die Daktylen werden bisweilen nach dipodischen *βάσεις* gemessen und können als solche brachykatalektisch sein (Aristid., Victor. p. 94, schol. Heph. 141). Auch für diese brachykatalektische Messung der Daktylen legen antike Strophen ein deutliches Zeugnis ab. Die Strophe Ran. 814 besteht aus 2 daktylischen Hexapodien, einer daktylischen Pentapodie und einer trochäischen Tetrapodie. Würde jede dieser Reihen dem Rhythmus nach nur so viel Einzeltakte, als Daktylen oder Trochäen vorhanden sind, enthalten, so könnte hier von einer Eurhythmie schwerlich die Rede sein. Sie ist aber sofort vorhanden, wenn die Pentapodie als brachykatalektisches Trimetron gefasst wird:

wir nicht genau; nur so viel muss als Thatsache hingestellt werden, dass bei den brachykatalektischen Metren entweder das eine oder das andere eintreten musste. Aber noch in einem anderen Punkte werden wir wenigstens in sehr vielen Fällen die richtige Antwort schuldig bleiben, nämlich die Antwort auf die Frage, wann ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Takten eine brachykatalektische Tetrapodie und Pentapodie, wann es, der Zahl der in ihm enthaltenen Takte entsprechend, dem Rhythmus nach eine vollständige, akatalektische Tripodie oder Pentapodie ist. Denn dass die brachykatalektische Messung nicht überall bei solchen Megethe angewandt wurde, davon haben wir uns oben bei Gelegenheit der fünf Anapästien aus den Acharnern überzeugt, welche nur eine vollständige pentapodische Reihe bilden können. Wir müssen uns begnügen, den Satz hinzustellen:

ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Takten ist dem Rhythmus nach entweder eine vollständige tripodische oder pentapodische Reihe, oder es ist eine unvollständige Tetrapodie oder Hexapodie (Dimetron oder Trimetron).

Nur im zweiten Falle gebührt ihm der Name *δίμετρον* und *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*, nicht aber im ersten. Es gibt also, wie die Metriker sagen, brachykatalektische *κῶλα*, in ihrer Darstellung durch das Rhythmizomenon der Lexis 3 oder 5 *πόδες* enthaltend, aber nicht jedes Megethos von 3 oder 5 *πόδες* ist ein brachykatalektisches Dimetron oder Trimetron, bisweilen ist es eine akatalektische Tripodie oder Pentapodie oder, wie die Metriker sagen, ein aus monopodischen *βάσεις* bestehendes *τρίμετρον* oder *πεντάμετρον*:

τρίμετρον ἀκατ.
aus 3 monopod. *βάσεις*

⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭
⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭

δίμετρον βραχυκατ.
aus 2 dipod. *βάσεις*

⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭
⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭

πεντάμετρ. ἀκατ.

aus 5 monopod. *βάσεις*

⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭
⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭

τρίμετρον βραχυκατ.
aus 3 dipod. *βάσεις*

⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭
⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭ ⚭

Nach Hephaestion ist das Megethos — ⚭ — ⚭ — — ein *τρίμετρον*; nach Aristides, wenigstens dann, wenn es Bestandtheil eines längeren Metrions ist, ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*. Nach Hephae-

ist die eine oder die andere Zeichnung sog. *longa* richtigkeit ist das Verkehrte.

Wir haben bisher von *μυῖστος* aus 3 oder 5 vierseitigen reihen gesprochen. Mit den *μυῖστος* aus 3 oder 5 lauben 1 Trochäen scheint es sich nicht anders zu verhalten; wir ziehen aus der strophischen Composition der Metra die Uebergang, dass ein solches *Μεῖσθος* sowohl eine akatalektische podie und Pentapodie sein kann (ein *σολύ στίχος* *δυσσώ* oder *συνσυνδύσματος* nach rhythmischer Terminologie), auch eine brachykatalektische Tetrapodie und Hexapodie (*σπέντος* und *ἑξάσπεντος* *σπενσύνδματος*). Hiernach würde gerade Terminologie voraussetzen sein:

σπέντος *δυσσώ*,
aus 3 *monopod. πέσις*

σολύ στίχος

σολύ στίχος

ἑξάσπεντος *σπενσύντος*,
aus 5 *dipod. πέσις*

σπέντος

σπέντος

σπέντος *δυσσώ*,
aus 4 *monopod. πέσις*

σπέντος

σπέντος

σπέντος *σπενσύντος*,
aus 5 *dipod. πέσις*

σπέντος

σπέντος

Die Metriker kennen nur die zweite (brachykatalektische), nicht die erste (akatalektische) Messung, sie messen die iambischen und trochäischen Metra durchgängig nach dipodischen *βάσεις*. Es mag dies in der Seltenheit der zuerst genannten Messung seinen Grund haben, aber wir werden dieselbe unmöglich ganz ausschliessen können. Wenn Hephaestion sowohl wie Aristides die Reihe $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ überall dipodisch (als brachykatalektisches Trimetron) misst, so müssen wir sagen, dass bei beiden die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάληκτον*) ebenso in Vergessenheit gerathen ist, wie für das Megethos $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ bei Hephaestion die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάλ.*), bei Aristides die dipodische Messung (als *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*). Dass Mallius Theodorus die Iamben nach Monopodien misst, kann hier nicht in Anschlag gebracht werden, denn dies ist unmöglich als ein Rest älterer Tradition aufzufassen. Eher könnte es der Fall sein mit der vom schol. Heph. 146 über die Trochäen und Iamben gemachten Bemerkung: *εἰ μὲν κατὰ μονοποδίαν βαίνεται ταῦτα τὰ μέτρα, τρεῖς χρόνους ἔχει, εἰ δὲ κατὰ διποδίαν, ἔξ.*

§ 38.

Μέτρα ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ.

Es lässt sich nach dem Vorausgehenden als sicher annehmen, dass Megethe von 3 oder 5 vollständigen iambischen oder anapästischen Takten ihrer rhythmischen Bedeutung nach die Geltung von akatalektischen Tripodien und Pentapodien haben können. Man sollte demnach in folgenden *λαμβικά* und *ἀναπαιστικά καταληκτικά*

$$\begin{array}{cc} \cup - \cup - \cup & \cup - \cup - \cup - \cup - \cup \\ \cup - \cup - \cup & \cup - \cup - \cup - \cup - \cup \end{array}$$

katalektische Tripodien und Pentapodien voraussetzen, die nach Analogie der S. 273 betrachteten katalektischen Dimeter und Trimeter folgende Messung der Apophysis hätten:

$$\begin{array}{cc} \left\{ \begin{array}{l} \cup \cup \cup \cup \cup \cup \\ \cup \cup \cup \cup \cup \end{array} \right. & \left\{ \begin{array}{l} \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \\ \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \end{array} \right. \\ \left\{ \begin{array}{l} - \cup \cup \cup \cup \cup \cup \\ - \cup \cup \cup \cup \cup \end{array} \right. & \left\{ \begin{array}{l} \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \\ \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \end{array} \right. \end{array}$$

Warum sollten diese Reihen nicht katalektische Tripodien und Pentapodien sein können? Es lassen sich für das Vor-

kommen dieser Messung sogar Nachweise geben. In den Anapästien des ὑπέρομετρον:

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθίας
στραταγὸν ἀπ' εὐρυόρου
Σπάρτας ὑμνήσομεν, ᾧ
ἦις Παιάν Bergk poet. lyric. (1882) III p. 673.

ist der Rhythmus der ersten Reihen offenbar ein tripodischer (προσοδιακά oder ἐνόπλια, vgl. oben); auch die Schlussreihe muss eine tripodische sein, sie ist nach Art aller dieser ὑπέρομετρα katalektisch und kann keine andere Messung als $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ haben.

Nach Aristides' Nomenclatur sind die vorliegenden anapästischen Reihen nun allerdings katalektisch zu nennen (καταληκτικὰ τρίμετρα, πεντάμετρα ἀπλᾶ), aber nach Hephaestion ist die katalektische anapästische Tripodie ein anapästisches μονόμετρον ὑπερκατάληκτον, die anapästische Pentapodie ein δίμετρον ὑπερκατάληκτον. Der iambischen katalektischen Tripodie und Pentapodie kommt sowohl nach Hephaestion wie nach Aristides der Name iambisches μονόμετρον ὑπερκατάληκτον und δίμετρον ὑπερκατάληκτον zu. In gleicher Weise muss nach Hephaestion auch ein ἀναπαιστικὸν ὑπερκατάληκτον εἰς δισύλλαβον (mit auslautender Doppelkürze) statuiert werden:

μόνομετρο. ὑπερκ.

δίμετρο. ὑπερκ.

$\cup - \cup -, \cup$

$\cup - \cup -, \cup - \cup -, \cup$

$\cup - \cup -, -$

$\cup - \cup -, \cup - \cup -, -$ εἰς συλλαβήν

$\cup - \cup -, \cup$

$\cup - \cup -, \cup - \cup -, \cup$ εἰς δισύλλαβον*)

τρίμετρο. ὑπερκατ.

τετράμετρο. ὑπερκατ.

$\cup - \cup -, \cup - \cup -, \cup - \cup -, \cup$

$\cup - \cup -, \cup - \cup - | \cup - \cup -, \cup - \cup -, \cup$

$\cup - \cup -, \cup - \cup -, \cup - \cup -, -$

$\cup - \cup -, \cup - \cup - | \cup - \cup -, \cup - \cup -, -$

$\cup - \cup -, \cup - \cup -, \cup - \cup -, \cup$

$\cup - \cup -, \cup - \cup - | \cup - \cup -, \cup - \cup -, \cup$

So wenig wie das βραχυκατάληκτον der Metriker, ebenso wenig dürfen wir den von ihnen überlieferten Begriff des ὑπερκατάληκτον für eine unnütze Reflexion derselben halten. Es liegt darin dies ausgesprochen, dass ein Metron eine über das rhythmische Megethos hinausgehende Silbenzahl enthalten kann. Wir mussten schon § 37 darauf hinweisen, dass nicht überall ein thetisch anlautendes Metron, welches auf eine katalektische Apopthesis ausgeht, eine Pause zur Ausfüllung der durch die

*) Ein Beispiel für den Auslaut εἰς δισύλλαβον ist Philoct. 1203

ἀλλ' ᾧ ἔτι μοι εὖχος ὀρέξατε.

Lexis nicht ausgefüllten Schluss-ᾄσεις bedarf, dass vielmehr oft der Zeitumfang dieser auslautenden ᾄσεις durch die Anakrusis des folgenden Metröns ersetzt wird. Und als ein solches Metron scheint häufig dasjenige zu fungiren, welches die Alten hyperkatalektisch nennen. Ein hyperkatalektisches τετράμετρον ἀναπαιστικόν finden wir Agam. 105:

Κύριός εἰμι Θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων·
 ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεῖει πειθῶ μολπᾶν ἀλκᾶ ξύμφυτος αἰών.

$\begin{array}{cccccccc|cccc}
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—}
 \end{array}$

Hier ist das zweite Metron ein hyperkatalektisches, die Silbsilbe geht über das Mass des anapästischen Tetrametröns hinaus. Aber dieser Ueberschuss wird dadurch ausgeglichen, dass das vorausgehende Metron auf eine Katalexis ausgeht, die Anakrusis des zweiten Metröns füllt die in der Apöthesis des ersten Metröns fehlende Zeit aus. — Das geläufigste Beispiel eines iambischen δῖμετρον ὑπερκατάληκτον ist das vorletzte Metron der alcäischen Strophe

$\begin{array}{cccccccc}
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—}
 \end{array}$

Wir haben hier zwei Reihen, die zusammen 8 θέσεις enthalten. Durch die Hyperkatalexis des vorletzten Metröns ist die Zeit zwischen der vierten und fünften θέσις ausgefüllt.

Erst weiterhin wird sich Gelegenheit darbieten, die ὑπερκατάληκτα eingehender zu erörtern; die angegebenen Beispiele werden vorläufig so viel gezeigt haben, dass die ὑπερκατάληξις in eine sehr wichtige rhythmische Frage einschlägt. Nun dürfen wir so wenig hier wie bei der Brachykatalexis ein jedes Metron, welches seinem Silbenschema nach die Bezeichnung eines ὑπερκατάληκτον im Sinne der Metriker zulässt, auch dem Rhythmus nach für hyperkatalektisch erklären wollen. Dies verbietet schon die oben angeführte Thatsache, dass dasselbe anapästische Metrum, welches nach Heph. ein ὑπερκατάληκτον ist, nach Aristides ein καταληκτικόν ist. Bei den Metrikern ist der rhythmische Begriff der von ihnen gebrauchten Termini verloren gegangen und so hält ein jeder von ihnen durchweg die eine oder die andere Terminologie fest.

Nun wenden aber die Metriker, nach dem bei ihnen beliebten Verfahren, scheinbar Analoges gleichmässig zu behandeln, die für die Iamben und Anapästēn ganz richtige Kategorie der Hyper-

der ganze auslautende $\alpha\omega\acute{\iota}\varsigma$ der letzten dipodischen $\beta\acute{\iota}\alpha\omega\varsigma$, ausserdem aber ist bei ihnen der erste $\alpha\omega\acute{\iota}\varsigma$ dieser $\beta\acute{\iota}\alpha\omega\varsigma$ kein $\acute{\iota}\delta\acute{\iota}\alpha\lambda\alpha\pi\omicron\varsigma$, sondern auch an ihm fehlt die $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$. Wir werden für diese vermeintlichen $\acute{\iota}\sigma\alpha\pi\alpha\sigma\alpha\lambda\alpha\pi\omicron\varsigma$ nach der Analogie von $\alpha\alpha\tau\alpha\lambda\alpha\pi\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\lambda\zeta$ $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\phi\acute{\eta}\varsigma$ nicht unpassend den Terminus

$\beta\alpha\pi\alpha\sigma\alpha\lambda\alpha\pi\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\lambda\zeta$ $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\phi\acute{\eta}\varsigma$

gebrauchen können (die $\beta\alpha\pi\alpha\sigma\alpha\lambda\alpha\pi\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\lambda\zeta$ $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha$ sind „ $\beta\alpha\pi\alpha\sigma\alpha\lambda\alpha\pi\omicron\varsigma$ “ schlechthin). Doch ist hierbei noch Folgendes zu erwägen. Nicht immer hat, wie wir gesehen, das aus 3, 5, 7 vollen Trochäen bestehende Metrum die rhythmische Bedeutung eines $\beta\alpha\pi\alpha\sigma\alpha\lambda\alpha\pi\omicron\varsigma$, sondern kann auch hiezu eine vollständige Tripodie, Pentapodie, Heptapodie ($\tau\eta\tau\alpha\pi\omicron\delta\omicron\varsigma$, $\alpha\pi\epsilon\pi\tau\alpha\pi\omicron\delta\omicron\varsigma$, $\acute{\iota}\sigma\eta\tau\alpha\pi\omicron\delta\omicron\varsigma$ nach $\mu\alpha\sigma\alpha\sigma\eta\delta\iota\alpha\varsigma$) sein; ebenso werden wir auch dem um eine Silbe kürzeren Metrum hiezu die rhythmische Bedeutung eines monopolisch gemessenen $\tau\eta\tau\alpha\pi\omicron\delta\omicron\varsigma$, $\alpha\pi\epsilon\pi\tau\alpha\pi\omicron\delta\omicron\varsigma$, $\acute{\iota}\sigma\eta\tau\alpha\pi\omicron\delta\omicron\varsigma$ zu vindiciren haben. Wenn die eine oder die andere von beiden Messungen eintritt, darüber lässt sich natürlich keine allgemeine Regel aufstellen.

§ 39.

Uebersicht über die Messung der Metra nach Basis-Zahl u
Apothesis.

Bei dem Zusammenhange der Apothesis mit der Basis es zweckmässig, am Ende dieses Capitels über die durch genannten zwei Factoren bedingte Messung der Metra einen zusammenfassenden Rückblick zu werfen, bei dem zugleich noch einige in dem vorausgehenden nicht berührte Thatsachen in Sprache kommen müssen.

Κατὰ διποδίαν.

1.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				ἀσκήσαντες
	τρίμετρον κ. διποδ.		δίμετρον κ. διπ.	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	

2.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				ἀσκήσαντες
	τρίμετρον κ. διποδ.		δίμετρον κ. διπ.	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	

3.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				ἀσκήσαντες	
	τρίμετρον κ. διποδ.				
	δίμετρον κ. διπ.				
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	
⏏ ⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	

den die nach dipodischen
 Metra: die 1. Columne die
 iambischen, die 2. die
 eine jede von ihnen zugleich
 er dieser Messung. Nehmen
 als Basis hinweg, so haben
 wir mit der ersten zugleich
 h das Dimetra der. Setzen

wir umgekehrt dem Anlaute des Tetrametra mehrere dipodische
 Basen hinzu, so haben wir dipodisch gemessene Hypermetra (z. B.
 ein Hexametra, Octametra u. s. w.). — Die Dimetra und Tetrametra
 sind *pondeus*, die Tetrametra sind *Alcanda*, die Hypermetra sind
epicasta, *crispicasta* u. s. w. Für die in Rede stehenden trochäischen
 und iambischen Metra wird die angegebene Messung durch alle
 Metriker bestätigt, für die anapästischen durch Hephæstion (und
 für die anapästischen Tetrametra auch durch Aristides); für die
 daktylischen Tetrametra durch Aristides, für die daktylischen
 Trimetra durch Mar. Vict. p. 101, für die daktylischen Dimetra
 durch schol. Heph. p. 141.

Die in der 4. Columne enthaltenen Metra sollen nach dem
 Berichte der Metriker sämtlich als hyperkatalektische auf-
 gefasst werden, aber ursprünglich kann diese Bezeichnung nur
 im anakrusisch anlautenden Metren (Iamben, Anapæsten) zu-
 genommen sein. Dass wir von diesen anakrusischen Metren
 die mit der *stasis* beginnenden (Trochæen, Daktylen) als *hyper-*
anacrusis als *enclitica* gesondert haben, ist eine berich-
 tige Beschränkung der von den Metrikern nach falscher

Analogie zu weit ausgedehnten hyperkatalektischen Nomenclatur.

Κατὰ μονοποδίαν.

5.

πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν										ἀσκήματα
					τρίμετ. κ. μονοπ.					
					δίμετ. κ. μον.					
—	υ		ι	υ	ι	υ	ι	υ	ι	
ι	υ	υ	ι	υ	ι	υ	υ	ι	υ	
υ	ι	υ	—	υ	υ	ι	υ	υ	ι	
υ	υ	ι	υ	υ	υ	υ	ι	υ	ι	

6.

πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν										ἀσκήματα	
					τρίμετ. κ. μονοπ.						
					δίμετ. κ. μον.						
ι	υ		ι	υ	ι	υ	ι	υ	ι		
ι	υ	υ	ι	υ	ι	υ	υ	ι	υ		
υ	ι	υ	ι	υ	υ	ι	υ	υ	ι		
υ	υ	ι	υ	υ	υ	υ	ι	υ	ι		

Die Columnen 5 und 6 enthalten die nach monopodischen Basen gemessenen Metra der 3- und 4-zeitigen Taktart (die eine die akatalektische, die andere die katalektische Apothesis) und zwar *πεντάμετρα*, *τρίμετρα*, *δίμετρα*.

Die akatalektischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* (Col. 5) fallen den Silben nach mit den in Col. 3 stehenden brachykatalektischen *τρίμετρα* und *δίμετρα κατὰ διποδίαν* zusammen, die katalektischen (Col. 6) mit den in Col. 4 stehenden *ὑπερκατάληκτα* resp. *βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν*. Durch die hinzugesetzten Pausen ist die rhythmische Werthverschiedenheit dieser der Form nach gleichen Metra angegeben. Die daktylischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* werden von Hephaestion und Aristides, die anapästischen von Aristides (und Marius Vict. p. 101) statuirt. Für die trochäischen und iambischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* fehlt es, wenn wir dem schol. Heph. p. 35 keine Bedeutung zuerkennen wollen, an einer Autorität der Metriker, obwohl sie nach Aristoxenus als völlig

a. Seinen Grund
5 und von 3
in Geltung eine
und dinstellic (i)
ischen *anapest*
ist.

anapest auch *anapäst*
von 2 *anapest* auch
in ein *anapest* wird
brauchen diese *anapest*

nicht besonders bezeichnet zu werden. In der Taktzahl kommen die monopodischen *anapest* durchaus mit den dipodischen *anapest* überein, in der rhythmischen Gliederung der Versfüße aber findet ein grosser Unterschied statt. Nach monopodischen Basen gemessen erfüllt ein Metron von 6 Einseltakten in 2 tripodische Reihen, deren jede drei *poiesis*, *perussiones*, d. h. drei durch ihr Lebensgewicht verschiedene *equale* hat; nach dipodischen Basen gemessen bildet es 2 Kola, eine Dipodie und eine Tetrapodie, jene mit 2, diese mit 4 *poiesis*, *equale*, *perussiones*:

$\begin{array}{c} \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \\ \text{anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \text{ anap.} \end{array}$
<i>anapest</i> u. <i>anapest</i>	<i>anapest</i> u. <i>anapest</i>	<i>anapest</i> u. <i>anapest</i>	<i>anapest</i> u. <i>anapest</i>	<i>anapest</i> u. <i>anapest</i>	<i>anapest</i> u. <i>anapest</i>	<i>anapest</i> u. <i>anapest</i>	<i>anapest</i> u. <i>anapest</i>

Die Lebensvertheilung ist also eine durchaus verschiedene, mag man beim monopodischen Hexametron der Hauptklaus jeder Tripodie auf den Anfangstakte (barychastisches Ethos wie es hier angenommen ist) oder auf ihrem Schlusstakte (dinstallisches Ethos) stehen.

Es bleibt nun noch übrig das in Col. 5 und 6 an letzter Stelle angegebene *anapest* auch *anapest*, d. h. die aus 2 Einseltakten gebildete selbstständigen Reihen oder das aus einer solchen Reihe bestehende *anapest*. Dass es daktylische *anapest* auch *anapest* gibt, ist die allgemeine Lehre der Metriker. Das anapestische *anapest* auch *anapest* ist durch Aristides bezeugt. Jedes hat 2 *poiesis*, *perussiones*, oder nach Aristoteles 2 *equale*. Eine Verbindung von 2 Trochäen und von 2 Iamben wird nach den Metrikern *anapest* genannt, denselben Terminus führt wenigstens nach den meisten Metrikern auch die Verbindung von 2 Anapäst. Am häufigsten finden wir solche

Dipodien in den anapästischen, iambischen, trochäischen ὑπέρμετρα, wo sie willkürlich unter die akatalektischen Tetrapodien eingemischt sind. Sie kann nicht mit der ihr vorausgehenden oder nachfolgenden Tetrapodie zu einer einheitlichen Reihe von 6 Einzeltakten zusammengefasst werden; dies ist wenigstens unmöglich in den anapästischen ὑπέρμετρα, denn bei der sicher anzunehmenden 4-zeitigen Messung dieser Anapäste würde sich hier eine Reihe von 6 vierzeitigen Anapästen, also von 24 χρόνοι πρώτοι herausstellen, während doch nach Aristoxenus (Bd. I S. 164) eine so grosse Reihe nicht vorkommen kann. Demnach muss die in den ὑπέρμετρα unter den Tetrapodien eingemischte Dipodie eine selbständige Reihe bilden. Als selbständige Reihe aber muss sie nach Aristoxenus 2 σημεῖα, also 2 percussiones, 2 βάσεις haben, und da deren Anzahl die Benennung der Reihe bedingt, so kann sie nur ein δίμετρον (κατὰ μονοποδίαν), nicht aber μονόμετρον (κατὰ διποδίαν) genannt werden, — oder, wenn wir nicht die einzelne Reihe, sondern das ganze Hypermetron nach seinem Megethos bezeichnen wollen, kann z. B. ein aus 3 Tetrapodien und 1 Dipodie bestehendes anapästisches Hypermetron kein ἐπτάμετρον, sondern nur ein ὀκτάμετρον sein, denn nicht nur jede Tripodie, sondern auch die Dipodie hat 2 σημεῖα oder percussiones. Antigon. 110:

Ὅς ἐφ' ἀμετέρῃ γὰρ Πολυνείκους	διμ. κ. διποδ.	} αὐτοῖσι ποδὶ - πικρὸ αὐτοῖσι ποδὶ
ἀρθεῖς νεικίων ἐξ ἀμφιλόγων	διμ. κ. διποδ.	
ὀξέα κλάζων	διμ. κ. μονοπ.	
αἰετὸς ἐς γᾶν ὑπερέπτα.	διμ. κ. διποδ.	

Antigon. 127:

Ζεὺς γὰρ μεγάλῃς γλώσσης κόμπους	διμ. κ. διποδ.	} αὐτοῖσι ποδὶ - πικρὸ αὐτοῖσι ποδὶ
ὑπερεχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδὼν	διμ. κ. διποδ.	
πολλῷ ρεύματι προσνισσομένους	διμ. κ. διποδ.	
χρυσοῦ καναχῆς ὑπερόπτας.	διμ. κ. διποδ.	

Obwohl also das ὑπέρμετρον Antig. 110 um eine anapästische Dipodie kleiner ist als das ὑπέρμετρον Antig. 127, so ist dennoch das erste nicht minder ein ὀκτάμετρον und erhält beim Taktiren nicht minder seine acht Taktschläge (percussiones, σημεῖα), wie das zweite um eine Dipodie grössere ὑπέρμετρον.

Mit diesem aus Aristoxenus mit völliger Sicherheit folgenden Ergebnisse steht nun sichtlich die eigenthümliche Thatsache im Zusammenhange, dass die einander strophisch respondirenden Hypermetra nicht in der Zahl der Einzeltakte gleich zu sein

(aus 3- oder 4-seitigen Einzelekteten) eine vollständige Reihe bildet, da kann sie weder *βίσις* noch *μωδία* genannt werden, sondern, wie gesagt, nur ein aus 2 *βίσις* bestehendes *διάρπον*.

²⁾ Rowbotham schreibt mir: „Ich kann so die Ausfüllung durch Intersektanten nicht recht glauben: eine solche Fülle paßt mir sprachlich in so wenigen Stellen und erreicht meist den Stilbau. Ich kann aber davon abstrahieren, da die Mehrzahl der anaplastischen Hypermetra jedenfalls nicht antistrophisch ist.“

κατὰ μονοποδίαν sein, wie dies auch von allen Metrikern für die daktylische Dipodie und, wenigstens von Aristides, auch für die anapästische Dipodie statuirt wird.

Darin aber liegt jedenfalls in der Nomenclatur der Metriker ein Fehler, dass von ihnen, mit Ausnahme des schol. Heph. p. 141, ein μέγεθος von 4 Daktylen (von Aristides auch ein μέγεθος von 4 Anapästten) ein τετράμετρον (κατὰ μονοποδίαν) genannt wird. Diese Bezeichnung wäre nur dann richtig, wenn in jenem μέγεθος zwei selbständige dipodische κῶλα enthalten wären:

$$\begin{array}{c|c|c|c} \kappa\omega\lambda\omicron\nu & & \kappa\omega\lambda\omicron\nu & \\ \hline - & \cup & \cup & - \\ \hline \beta\acute{\alpha}\sigma. & | & \beta\acute{\alpha}\sigma. & | & \beta\acute{\alpha}\sigma. & | & \beta\acute{\alpha}\sigma. \end{array}$$

Dies würde zwar nicht ganz unmöglich sein, aber wenn es bei den Alten vorkam, so war es doch gewiss ausserordentlich selten. Das Gewöhnliche und Regelmässige ist, dass eine Gruppe von 4 Daktylen zusammen eine einheitliche tetrapodische Reihe bildet, auf die nach Aristoxenus jedesmal 2 σημεῖα oder 2 Taktschläge — also 2 percussiones, 2 βάσεις — kommen:

$$\begin{array}{c|c} \kappa\omega\lambda\omicron\nu & \\ \hline - & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - \\ \hline \beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma & | & \beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma \end{array}$$

und wir müssen eine solche Verbindung, wie es auch der Schol. Heph. p. 141 gethan hat, als δίμετρον κατὰ διποδίαν fassen.

II. GLEICHFÖRMIGE ASYNARTETA.

§ 40.

Die inlautende Katalexis der gleichförmigen Metra.

Nach der Theorie der alten Metriker gibt es auch Metra mit inlautender Katalexis. Solche Metra können zugleich im Auslaute eine Katalexis haben — dann heissen sie μέτρα δικατάληκτα*) oder sie können im Auslaute akatalektisch sein — dann heissen sie μέτρα προκατάληκτα**). Um die inlautende Katalexis von der auslautenden zu scheiden, hatten wir früher für dieselbe

*) Hephaest. p. 56. Vgl. Mar. Vict. p. 82: Praeter has autem depositiones (ἀκατάληκτα, κατὰληκτις, βραχυκατάληκτις, ὑπερκατάληκτις) est aequae quae δικατάληκτα nominatur (mit grobem Missverständnisse in der hinzugefügten Erklärung).

**) Hephaest. p. 54.

Hykops entsteht, denn auch das Wortes von dem Abfälle von Namen geschieden. Die im Ausdruck für die inkontende distirt dieselbe mit der aus-
sehen angeführten Wörtern
reuegt. Wohl aber hat sie
die diejenigen Metra, in denen
t, nämlich den Namen pēge
und prokatalektischen Metren
markten.

Metrik haben diese Theorie
g gelassen. Freilich fällt sie
Hephaestion nicht allmeh in
an Umlange herausstellen, sind
die Scholien an Hephaestion
it sich um so mehr dem Auge
eben Ausgaben gerade in dem

Alleswichtigen den Text gegen die richtige Uebersieferung der
Handschriften in einer über alle Massen unbesonnenen Weise
aufstellt haben. So ist es denn gekommen, dass die Lehre von
den Asynarteten, obwohl einer der bedeutendsten Punkte der ge-
samten metrischen Tradition, zum grossen Schaden unserer
Einsicht in die antiken Metra, völlig unbekannt geblieben war.
Bentley konnte sich nicht in ihr zurecht finden und bezog des-
halb den Namen Asynarteten auf einige Verse des Archilochus
und des ihm nachfolgenden Horaz, in denen im Inlaute bei der
Vereinigung der Kola Hiatus oder *ἐνσύνθετος ἵασις* zugelassen
ist. Dabei hat es G. Hermann bewenden lassen und bis auf den
heutigen Tag werden wohl die Metisten unter asynartetischer
Erläuterung jene Eigenthümlichkeit in den Versen des Archilochus
und Horaz verstehen. Diese Vorstellung muss aber völlig auf-
gegeben werden. Es ist kaum der Mühe werth, gegen sie zu
polemisiren, denn sie ist sich von selber auf, sowie wir den
von den Alten überlieferten Stoff herbeiziehen. Wir müssen
denselben auf unser gegenwärtiges Capitel und auf den Abschnitt
von den ungleichförmigen Metren vertheilen, denn nicht nur die
jetzt in Rede stehenden gleichförmigen Metra, sondern auch die
ungleichförmigen können asynartetisch gebildet sein. Hephaestion
hat beide Arten der Asynarteten verbunden, wir ziehen die

Trennung vor, weil sich die asynartetische Bildung (d. h. d inlautende Katalexis) der gleichförmigen Metra ihrem ganzen Wesen nach unmittelbar an die auslautende Katalexis anschliesst.

Ein Metrum, in dessen Inlaute sich die Semeia der aneinander folgenden Takte, Arsen und Thesen, in ununterbrochene und continuirlichem Wechsel an einander schliessen, dergestalt, dass ein jedes von ihnen durch die Silben des Metrums seinen vollständigen Ausdruck findet, heisst Metrum connexum. Dieser Name ist uns blos von einem lateinischen Metriker überliefert (Marius Victorinus p. 193*), bei Hephaestion und den übrigen Griechen findet er sich nicht, doch kann er im Griechischen nicht anders als μέτρον συναρτητικόν gelautet haben. Alle bisher von uns betrachteten Metra sind Metra connexa, denn in ihnen allen findet fortlaufende Continuität der Arsen und Thesen statt, wenn in ihnen ein Takttheil an irgend einer Stelle fehlte, fehlte er in der Apophrisis oder im Auslaute**). An der Grenze zweier auf einander folgender Metren oder Verse war dort die Continuität der Semeia unterbrochen, nicht aber innerhalb eines und desselben Metrums. Sie kann aber in gleicher Weise auch innerhalb desselben Metrums unterbrochen sein. Dann heisst eben deshalb, weil hier keine Continuität der sprachlichen Semeia stattfindet, Metrum inconnexum, μέτρον ἀσυνάρτητον. Der Name ist äusserst passend gewählt worden. Er bezieht sich nicht auf die Unterbrechung derjenigen Continuität, welche die Alten ἀφαιρία nennen, nicht auf eine Zulassung des Hiatus oder einer kurzen Thesis im Inlaute des Metrums, wie Bentley und G. Hermann annahmen, sondern auf die Continuität des Rhythmisirungs Moments. Beziehung auf die rhythmischen Momente, auf Takt und Theile. Freilich müssen wir hier gleich wieder die That betonen, dass der Rhythmus ebenso gut im asynartetischen im katalektischen Metrum trotz der Unterbrechung der sprachlichen Continuität oder trotz der Unterdrückung eines sprachlichen Semeion seinen vollen und ungeschmälerten Gar

*) Als Ueberschrift des lib. IV: De connexis inter se atque in quae Graeci ἀσυνάρτητα vocant. (Vgl. p. 119. 146: ἀσυνάρτητα connexa.) Vor das vierte Buch freilich gehört diese Ueberschrift kann im Original des Mar. Victor. nicht an diesem Orte gestanden haben.

**) Wir wollen hierbei nicht urgiren, dass in den katalektischen Päonen und Iamben nicht sowohl die letzte, als vielmehr die vorletzte Silbe des Metrums fehlt.

renn. Von ihnen kommt aber das neunte, das *semirectus*, bei den Asynartelen nicht in Betracht; denn es gibt nach den Alten keine Fäcen mit asynartelischer Bildung. Da bleiben also „*excepto rhythmo paeonico*“ Mar. Vict. p. 142 8 *poetae speciosius* übrig. Ein trochäisches Kolen kann mit einem folgenden tro-

chäischen Kolon, aber auch mit einem Kolon der übrigen μέτρα πρωτότυπα (excepto paeonico) zu einem Metrum verbunden werden. So entstehen 8 verschiedene Verbindungen. In derselben Weise kann aber auch ein iambisches, daktylisches, anapästisches, choriambisches, antispastisches Kolon und ein ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος und ἀπ' ἐλάσσονος mit einem Kolon jeder der acht μέτρα πρωτότυπα verbunden werden. Hiernach ergeben sich 64 Arten von Metren, ein jedes entweder aus Kola desselben πρωτότυπον oder verschiedener πρωτότυπα zusammengesetzt. Diese Metra können sowohl synartetisch wie asynartetisch gebildet sein. Sie sind asynartetisch, wenn das erste Kolon katalektisch ist. Denn hat bereits das erste Kolon seine certa clausula oder seinen certus finis, um uns der oben angeführten Worte des Quintilian zu bedienen, so ist die Continuität der Arsen und Thesen damit abgeschnitten, und da die Katalexis zunächst der Apophrisis oder dem Ende des Metrums angehört, so sollte man erwarten, dass das erste Kolon eigentlich ein Metrum oder einen Vers für sich bilde. Aber trotz der mangelnden Continuität ist es dennoch mit einem zweiten Kolon zu einem Verse vereint. Dies ist der Sinn, in welchem die allerdings ohne die Scholien nicht leicht zu verstehende Definition zu fassen ist, welche Hephaestion von den Asynarteten gibt*), — es ist dies ganze Capitel nachweislich nicht mit der Verständlichkeit wie die vorausgehenden ausgearbeitet (zu den einzelnen Namen, welche er für die Unterarten der Asynarteten gebraucht, hat er jegliche Definition hinzuzufügen vergessen und Niemand wird sich hier ohne die Scholien zurecht finden können, vor Allen nicht der Anfänger, dem Hephaestion sein Encheiridion bestimmt) — es macht dies ganze Capitel entschieden den Eindruck, dass hier Hephaestion aus einem seiner grösseren metrischen Werke excerptirt (die Proleg. des Longin nennen als solches sein Werk in drei Büchern S. 96), ohne die Lücken gehörig überarbeitet zu haben.

Wir sagten: von den 64 Verbindungen ist jede ein Asynartet, deren erstes Kolon katalektisch ist. Damit ist aber nicht gesagt, dass jede andere Verbindung (mit akatalektischem Kolon im Inlaut) ein μέτρον συνάρτητον oder metrum connexum

*) Zu Anfang Cap. 15. Wir müssen die Analyse derselben bis zur Besprechung der ungleichförmigen Asynarteten verschieben.

es auch unter den Versen gibt. Zunächst muss hier an einen *psépor* an den Allgemeinen erinnert sein, in die Metrik laufen.

Par mixtionem colorum
est ratio. Metra enim
siliantur,

fecit.

Es folgt hier: quod dicitur
ex iambico dimetro [a]
ita „jeder versteht sich
nicht an diese Stelle —,
den Anymartoten ganz
schreibt, hat er alles in

er gedankenvollsten Weise aus verschiedenen Stellen seines
Originals compilirt, auch die in Rede stehende Stelle über die
ursache Art, das Metrum aus Kola zusammenzusetzen. Die dort
viereckige Klammer eingeschlossenen Worte fehlen dem Texte,
er Zusammenhang macht sie nothwendig, für die Sache sind
er gleichgültig.

Was wir unter colon oder membrum perfectum und
imperfectum zu verstehen haben, ist klar: das perfectum ist
er μέλος ἀσυντάκτων, das imperfectum ist das μέλος συν-
τάκτων, für welches man als specielle Bezeichnung auch den
namen σέπτα oder ραφί gebrauchte.

1. Das metrum ex duobus colis imperfectis i. e. cata-
lectico ist ein *psépor* ἀσυντάκτων nach Heph. 53.

2. Das metrum ex duobus perfectis i. e. acatalectico
ist ein *psépor* συντάκτων.

3. Das metrum ex perfecto et imperfecto i. e. cata-
lectico et acatalectico ist ein *psépor* συντάκτων.

4. Das metrum ex imperfecto et perfecto i. e. cata-
lectico et acatalectico ist ein *psépor* ἀσυντάκτων nach Heph.
54, welcher den Vers der Sappho

ἔτε πρὸς αὐτὴν μέγας ἔστιν ἡ δόξα,

den er auf diese Weise in Kola abtheilt,

- - - - - | - - - - - ,

ein προκατάληκτον nennt, ἐκ τροχαϊκοῦ ἐφθημιμεροῦς τοῦ „ἔστι μοι καλὰ πάις“ καὶ διμέτρου ἀκατάληκτον τοῦ „χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν“.

Also akatalektisch, katalektisch, prokatalektisch und dikatalektisch sind die vier Kategorien des Metrums in Beziehung auf die Apophrisis der in ihm enthaltenen Kola. In der Reihenfolge des Marius Victorinus steht das dikatalektische Metrum voran, — an diesen Platz ist es aber wohl nur durch die Schuld eines flüchtigen Excerptirens gekommen.

Gehen wir auf die Parallelstelle der Metrik des Aristides über p. 56. Es ist dieselbe, auf welche Lachmann in missverständlicher Weise seine Theorie der melischen Metra der Tragiker basirt hat. Aristides sagt von den Asynarteten: τούτων δὲ

τὰ μὲν ἐκ δυοῖν ἔν ἀποτελεῖ κῶλον,

τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς ἢ μέτρου καὶ τομῶν,

ἢ ἐκ πασῶν τομῶν,

ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου [ἢ τομῶν] καὶ μέτρου.

Die in den Handschriften fehlenden Worte ἢ τομῶν hat Meibom ergänzt und die darauf folgende handschriftliche Lesart καὶ μέτρων in der angegebenen Weise καὶ μέτρον emendirt. Ohne Zweifel richtig, denn die hier (in der vierten Zeile) angegebenen Verbindungen sollen sichtlich die Umkehrung der in der zweiten Zeile namhaft gemachten Arten der Verbindung sein.

Was in dieser Stelle unter τομή zu verstehen ist, kann nicht fraglich sein. Es ist dasselbe wie κόμμα oder κῶλον καταληκτικόν. Aber wie kann ein κόμμα zusammen mit einem μέτρον — wie hier durchgängig gelehrt wird, ein κῶλον bilden? Es ist ja gerade umgekehrt μέτρον das Ganze und κῶλον der in dem ganzen μέτρον enthaltene Theil. Wir dürfen uns darüber bei Aristides nicht verwundern; denn auch ihn trifft, und zwar fast ganz in demselben Grade, derselbe Vorwurf wie den Marius Victorinus; er excerptirt höchst leichtsinnig Sachen, die er nicht versteht: seine Kenntnisse in der Metrik sind ebenso wenig fest wie in der Rhythmik und Harmonik. Emendirt werden darf hier nicht an seinem Texte, denn die gegenseitige Verwechslung der Begriffe κῶλον und μέτρον erstreckt sich durch die sämmtlichen hier vorliegenden Sätze; aber in dem Originale, aus welchem er excerptirt, war da, wo wir bei Aristides das Wort κῶλον lesen,

δυστάζοντες. Dass das Urooriginal sowohl für Victorinus Darstellung wie für Aristides die Metrik des Heliodor war, darauf weisen vielfach andere Indicien hin. Die Worte „ant contra“ als lateinische Version von ἡ ἀντιπρῶτον, so wie die ganze lateinische Fassung rühren dann von Juba her. Er hat mit Verstandes Übersetzt. Aber die lateinische Fassung ist etwas abgekurzt, denn Aristides sagt, dass ein Metrum nicht bloß da

κώλου καὶ τομῆς und umgekehrt τομῆς καὶ κώλου, sondern auch ἐκ κώλου καὶ τομῶν und umgekehrt τομῶν καὶ κώλου gebildet sein könnte. Es kann also das Metrum auch ein katalektisches mit mindestens zwei katalektischen Kola enthalten, und hiernach dürfen wir auch die zuletzt genannte Art der Verbindung ἐκ πασῶν τομῶν nicht blos auf zwei katalektische Kola beschränken. In diesem Falle ist das μέτρον ein τρικατάληκτον. Dies Wort kommt zwar bei Hephaestion nicht vor, aber dass es einen auch bei ihm zugänglichen Begriff bezeichnet, geht aus dem Ausdruck ἀσυνάρτητον τριπενθημιμερές hervor, den er p. 95 neben διπενθημιμερές gebraucht. Ein μέτρον τριπενθημιμερές ist eben ein solches, welches ἐκ τριῶν τομῶν besteht.

Es ist hier nun nicht unberücksichtigt zu lassen, dass zwar nicht Marius Victorinus, wohl aber Aristides die sämtlichen vier Arten der Metra, die akatalektischen, katalektischen, prokatalektischen und di- und trikatalektischen als Unterarten der Asynarteten nennt. Wir wiederholen hierbei, dass die prokatalektischen und di- oder trikatalektischen stets Asynarteten sind, dass aber auch manche akatalektische und katalektische Metra asynartetische Bildung haben. Insofern sich die asynartetische Bildung auf die gleichförmigen Metra bezieht, von denen wir hier zu handeln haben, bezeichnet man die prokatalektischen und di-katalektischen als ἀσυνάρτητα μονοειδῆ, die akatalektischen und katalektischen als ἀντιπαθῆ und zwar näher als ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας. Nach diesen beiden Klassen hat sich die specielle Erörterung der Asynarteten zu richten.

Bevor wir uns aber dem Speciellen zuwenden, haben wir noch einen ferneren allgemeinen Grundsatz, den die metrische Tradition über die asynartetische Bildung aufstellt, zu berücksichtigen. Er ist uns blos durch Marius Victor. p. 144 — 147 unter Berufung auf gewichtige Autoritäten überliefert: „ut maiores nostri in hac arte sublimes (d. i. Juba und in letzter Instanz dessen Quelle Heliodor) tradiderunt“(*).

*) Trotzdem dass Victorinus durch die Ueberlieferung der in Rede stehenden Theorie unsere Einsicht in die Metrik nicht wenig fördert, so hat er doch selber von dem, was er aus seiner Quelle über die Asynarteten excerpirt, so gut wie gar kein Verständniss. Davon liefern die Beispiele, welche er p. 144 den 8 κόμματα δακτυλικά hinzugefügt hat, einen noch schlagenderen Beweis als selbst seine thörichte Definition der δικαταληξία.

Bestandtheil des Asynarketen fungiren. Da kann nun, heisst es, z. B. ein jedes der 8 trochäischen Megathe mit einem jeden von ihnen (d. h. sowohl mit sich selber, wie mit jedem der 7 übrigen) verbunden werden, und so ergibt sich eine grosse Zahl asynar-

tetisch-trochäischer Metra*) von sehr verschiedenem Umfange und nicht nur Verbindungen der Tetrapodien wie

*) Für jedes *πρωτότυπον* sollen sich auf diese Weise 64 Verbindungen herausstellen, nicht nur bei Trochäen, Daktylen, Iamben, Anapästten, sondern auch (und hierin zeigt sich die verschlechternde Hand des Heliodor) bei den 4 *μέτρα πρωτότυπα* des *τρίτον γένος*, nämlich den Choriamben, Antispasten und beiden Ionici, denn auch für jedes von diesen werden 8 Megethe von dem brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron statuiert.

Es wird dann aber noch weiter gelehrt: ein jedes Megethos kann nicht bloß mit den verschiedenen Megethe desselben *μέτρον πρωτότυπον*, sondern — und hiermit wird aus der Klasse der gleichförmigen Metra in die der ungleichförmigen hinübergegangen — auch mit den Megethen eines jeden der übrigen 7 *πρωτότυπα* verbunden werden. So kann z. B. die katalektische trochäische Dipodie den Anlaut von 64 verschiedenen Metren bilden, indem sie mit den sämtlichen 64 zu einem Asynarteton verwendbaren Megethe zusammengesetzt sein kann. Die sämtlichen 8 Megethe eines *πρωτότυπον* ergeben demnach, ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, $8 \cdot 64 = 512$ Metra: „efficitur numerus differentiarum in unaquaque metri specie [d. i. in jedem *πρωτότυπον*] CCCCXII.“ Die sämtlichen Megethe aller 8 *πρωτότυπα* (also $8 \cdot 8$ Megethe), ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, ergeben schliesslich die Gesamtsumme von $8 \cdot 8 \cdot 64 = 8 \cdot 512 = 4096$ Metren —, „manifestum apud omnes erit . . . metrorum principalium multiplicationibus octies quingentas XII differentias fieri quae in summam maioris numeri redactae efficient differentiarum, quibus *ἀσυνάρτητα* i. e. inconnexa colliguntur, MMMXCVI genera, quae per metrorum clausulas mutuae earundem alternatione efficiuntur“.

Also insgesamt 4096 verschiedene asynartetische Verse! Es läßt sich recht gut denken, dass man von bestimmten richtigen Voraussetzungen aus eine Zahl der möglicher Weise zu bildenden Asynarteten (freilich nicht der in der wirklichen Praxis vorkommenden) berechnen könnte. Aber die hier durch Victorinus mitgetheilte Berechnung der „maiores in hac arte (sc. metrica) sublimes“ ist falsch. Denn 1) ist es falsch, dass von jedem der 8 *πρωτότυπα* acht verschiedene Megethe vom brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron sich bilden lassen, da dies nur für die 4 oben angeführten *πρωτότυπα* des 3- und 4-zeitigen Taktes möglich ist. 2) Es kann keineswegs von den in asynartetischen Metren verwendbaren Megethe ein jedes mit einem jeden verbunden werden. 3) Zudem ergibt eine nicht unbedeutende Anzahl der von Victorinus statuierten Verbindungen keine asynartetischen, sondern vielmehr synartetische Metra, z. B. die Verbindung einer akatalektischen Tetrapodie mit jedem der 8 Megethe desselben Prototypens.

Der innige Zusammenhang der statuierten 64.64 einzelnen asynartetischen Metra mit den oben besprochenen 64 Klassen der asynartetischen Metra liegt zu Tage. Sowohl bei der Berechnung der Klassen wie der Species ist das *μέτρον παιωνικόν* aus der Zahl der *πρωτότυπα* ausgeschlossen,

1 0 1 0 1 0 1 | 1 0 1 0 1 0 1

sondern auch die in Hephaestions Encheiridion nicht erwähnten Verbindungen der Dipodien

1 0 1 1 0 1

1 0 1 1 1 1

sind nach antiker Theorie trochäische Asynarteten. Wir werden daher jedesmal bei den einzelnen Klassen der Asynarteten die über diesen Punkt so kargen Ergebnisse des Hephaestioneischen Encheiridions durch die in jener Stelle des Marius Victorinus enthaltenen Daten zu ergänzen haben.

§ 41.

Ἀσυνάρτητα μονοειδή.

Μονοειδές ist, wie wir aus Hephaest. p. 43 wissen, die mit *καθάρων* gleichbedeutende allgemeine Bezeichnung des gleichförmigen, d. h. des aus gleichen *πόδες μετρικοί* bestehenden Metrums. Die Bestandtheile desselben gehören „Einem und demselben metrischen *ἄδῳ*“ an. Ist nun in einem aus mehreren Kola zusammengesetzten *μέτρον μονοειδές* jedes Kolon akatalektisch (z. B. im daktylischen Hexameter) oder nur das anlautende Kolon akatalektisch (z. B. im anapästischen, trochäischen, iambischen Tetrameter), so ist es ein *συναρτητικὸν μονοειδές*. Hat aber ein *μέτρον μονοειδές* ein katalektisches Kolon im An- oder Inlaute, so ist es ein *ἀσυνάρτητον μονοειδές*. Der antike Name *ἀσυνάρτητον μονοειδές*

während dagegen dem *ἀντισπαστικόν* eine Stelle darunter eingeräumt ist. Das letztere konnte, wie wir wissen, nicht vor Heliodor geschehen; und demselben Metriker dürfen wir auch die Ausschliessung des *μέτρον παιωνιζόν* beimessen, da sowohl in den auf ihn zurückgehenden Darstellungen lateinischer Metriker wie Mar. Victor p. 96 K., wie auch in den metrischen Scholien des Heliodor zu Aristophanes die Päonen nicht als metra, sondern vielmehr als „rhythmi“ gefasst werden. Die uns in den scholl. Hephaest. und bei Victor. vorliegende Theorie von den Klassen und Species der Asynarteta rührt erst von Heliodor oder zum Theil vielleicht von einem späteren Heliodoreer, sei dies nun Juba oder irgend ein anderer, her. Aber trotz dieses späten Datums und trotz der vielen in der uns überkommenen Ueberlieferung liegenden Verkehrtheiten müssen wir hier wie in allen ähnlichen Fällen den Grundsatz festhalten, dass das Fundament dieser Ueberlieferung ein gutes und altes ist. Wir haben die Mittel, dasselbe von den Zusätzen späterer Hand zu befreien, und in der hierdurch wieder zu ermittelnden ursprünglichen Gestalt hat es für unsere heutige Wissenschaft der Metrik eine fundamentale Bedeutung.

(Hephaestion gebraucht ihn nicht in seinem Encheiridion, wohl aber fügen ihn die Scholien zu Heph. p. 201 hinzu) erklärt sich auf diese Weise von selber.

Die gleichförmigen Metra (μονοειδῆ, καθαρὰ) sondern sich nach vier γένη, je nachdem die πόδες, woraus sie bestehen, τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι oder ἑξάσημοι sind. Da aber das aus πόδες πεντάσημοι bestehende päonische Metrum nach der Theorie der Alten keine asynartetische Bildung zulässt, so kommen die gleichförmigen Asynarteten nur in den drei übrigen γένη vor, dem dreizeitigen, vierzeitigen und sechszeitigen. Das schol. Heph. p. 207 redet blos von ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τετρασήμων und ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων sc. ποδῶν, aber hiermit sind die ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τρισήμων, d. h. die trochäischen und iambischen Asynarteten keineswegs ausgeschlossen, denn es werden dort die dreizeitigen Trochäen und Iamben wegen ihrer dipodischen Messung unter den ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων mit inbegriffen. Aus demselben Grunde nannte man nach schol. Heph. 137 und Victor. 63 K. die das trochäische und iambische Metrum umfassende ἐπιπλοκή nicht blos ἐπιπλοκή δυαδική τρίσημος, sondern auch ἐπιπλοκή δυαδική ἑξάσημος.

I.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ ἐκ τετρασήμων ποδῶν.

Asynartetische Daktylen.

Als Beispiel der ἀσυνάρτητα μονοειδῆ nennt schol. Heph. p. 201 das elegische Metrum: τῶν ἀσυναρτήτων μονοειδῆ μὲν ἐστὶν ὁκτώ*), μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἶον τὸ ἐλεγειακόν (Hephaestion selber führt es im Encheiridion schlechthin als ἀσυνάρτητον auf, ohne dabei auf die besondere Asynarteten-Klasse einzugehen). Unter allen asynartetischen Bildungen die älteste, geht es unmittelbar von dem aus 2 tripodischen Kola bestehenden ἡρώων aus, dem es sich jedesmal als vorangehendem Begleiter zugesellt:

$$\begin{array}{cccccccc|cccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$$

Jedes der beiden im ἡρώων akalektisch gebildeten Kola ist im ἐλεγείον ein katalektisches, d. h. der auslautende leichte Takttheil ist nicht durch die λέξις, sondern durch eine zweizeitige

*) d. i. 8 Klassen der ἀσυνάρτητα μονοειδῆ nach den mit Ausschluß der Päonen übrig bleibenden 8 πρωτότυπα.

ἄρκεα καὶ γενεαὶα ἀνέστησαν ἐπὶ τῷ ὄρει καὶ καὶ ἀνέστησαν αὐτοὶ
ὅτι οὐκ ἔστιν ἐν τῷ ὄρει καὶ ἀνέστησαν καὶ ἔπειτα ἔπειτα καὶ ἔπειτα
καὶ ἀνέστησαν αὐτοὶ. Die Erklärung ist sicherlich die richtige,
was gleich Explanation bei den *Isaiah* das Wort *ἀνέστησαν* auch
in einer umfassenderen Bedeutung gebraucht, wofür das *Isaiah* bei den
gleichzeitigen Metren.

Nr. 4. οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῖ | τῶν φθιμένων ἀνάγειν Ζεὺς Agam. 1022.

Nr. 6. καὶ σ' οὐτ' ἀθανάτων | φύξιμος οὐδείς Antig. 787. Aias 629. Oed. C. 701.

Nr. 7. λαῖδος ὀλλυμένας | μίθοθροον Sept. 381.

Nr. 8. μὲν βάσις ἀγλαίας | ἀρχά Py. 1, 2.

Alle diese Asynarteten kommen in ihrem ersten Komma mit dem asynartetischen Elegeion überein und haben wie dieses im Inlaute eine Pause (oder bei mangelnder Cäsur eine Längendehnung). Nur im Auslaute differiren sie. In wie weit hier bei jedem einzelnen eine Pause zu statuiren ist, brauchen wir nicht zu erörtern; nur der schliessende Spondeus in Nr. 8 verdient besondere Beachtung. Nach der Theorie der Metriker ist er, wie wir gesehen, eine brachykatalektische daktylische Dipodie, steht also an der Stelle von 2 daktylischen Versfüßen. Für das vorliegende Metrum ist es wahrscheinlich, dass dieser Umfang durch Dehnung einer jeden Lünge, wie auch Boeckh und Hermann angenommen haben, erreicht wurde (nicht durch Hinzufügung einer vierzeitigen Pause).

Aber nicht blos das erste Komma des Elegeion, sondern auch die katalektische daktylische Dipodie fungirt nach jener Stelle des Marius Victorinus als Anlaut daktylischer Asynarteten. Insbesondere wird dies μέρος δακτυλικόν wiederum mit einer katalektischen oder mit einer akatalektischen daktylischen Dipodie verbunden, und so entsteht ein asynartetisches δίμετρον δακτυλικὸν δικατάληκτον und προκατάληκτον

1. — υ υ — υ υ — — προκατάληκτον.

2. — υ υ — υ υ — δικατάληκτον.

Beide Formen scheinen nur als Schluss längerer μέτρα oder ὑπέμετρα vorzukommen. So ist die Form 2 und 1 zu einem prokatalektischen τετράμετρον vereint:

— υ υ — υ υ υ — | — υ υ — υ υ υ —

ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώ|μα στυφελίζων μέγας Ἄρης Antig. 139.

Drei katalektische daktylische Dipodien sind vereint:

— υ υ — υ υ υ — υ υ υ —

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων Aesch. Suppl. 57.

Ferner wird sowohl die akatalektische wie die katalektische Dipodie mit der im Elegeion erscheinenden katal. Tripodie zu längerem Asynarteten vereint:

— υ υ — υ υ υ — υ υ υ — υ υ υ — υ υ υ —

ἔστι δὲ καὶ πολέμου | τειρομένοις | βωμὸς Ἄρης φονγάζειν ibid. 82.

— υ — υ υ υ — υ υ υ — υ υ υ —

ἔστιν δ' οἶον ἐγὼ | γᾶς Ἀσίας | οὐκ ἐπακούω Oed. Col. 694.

zu „Pensée“ aufgeführte Name gelesener, wie schon oben gesagt ist.

II.

§ 42.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus dreizeitigen Versfüßen.

Asynartetische Trochäen.

Wir beginnen mit der durch Marius Victorinus uns überkommenen Tradition. Nach ihr kann von den zu Ende des § 40 S. 305 angegebenen *κόμματα τροχαῖκά* ein jedes mit einem jeden zu einem trochäischen Metron verbunden werden. Von diesen Verbindungen sind aber diejenigen, welche am Anfange eine vollständige Dipodie oder Tetrapodie haben, keine asynartetischen, sondern synartetische *τροχαῖκά*. Es bleiben daher als trochäische Asynarteten nur diejenigen Verbindungen übrig, welche, wie Marius Victorinus lehrt, mit einem katalektischen, brachykatalektischen oder hyperkatalektischen Komma anlauten. Wir wollen sie mit Uebergang sog. hyperkatalektischen Bildungen vollständig aufführen.

Mit katalektischer Tetrapodie oder Dipodie im Anlaut:

- | | |
|------------------------|-------------------------|
| 1. — — — — — — — — — — | 8. — — — — — — — — — — |
| 2. — — — — — — — — — — | 9. — — — — — — — — — — |
| 3. — — — — — — — — — — | 10. — — — — — — — — — — |
| 4. — — — — — — — — — — | 11. — — — — — — — — — — |
| 5. — — — — — — — — — — | 12. — — — — — — — — — — |
| 6. — — — — — — — — — — | 13. — — — — — — — — — — |
| 7. — — — — — — — — — — | 14. — — — — — — — — — — |

Mit brachykatalektischer Tetrapodie oder Dipodie im Anlaut:

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 15. — — — — — — — — — — | 22. — — — — — — — — — — |
| 16. — — — — — — — — — — | 23. — — — — — — — — — — |
| 17. — — — — — — — — — — | 24. — — — — — — — — — — |
| 18. — — — — — — — — — — | 25. — — — — — — — — — — |
| 19. — — — — — — — — — — | 26. — — — — — — — — — — |
| 20. — — — — — — — — — — | 27. — — — — — — — — — — |
| 21. — — — — — — — — — — | 28. — — — — — — — — — — |

Wir haben hiernach 2 Klassen der asynartetischen Trochäen zu unterscheiden. In den vorliegenden Schemata haben wir die trochäische Brachykatalexis im Inlaute bloß durch den Spondee, nicht durch den Trochäus bezeichnet, indem wir hierbei den bei den Dichtern sich herausstellenden Thatbestand *anticipirten*. Schliesslich ist hier darauf hinzuweisen, dass nach Aristides auch Asynarteten aus mehr als 2 Bestandtheilen vorkommen, während sich Marius Victorinus auf diese letzteren beschränkt.



Aber auch da, wo eine Cäsur stattfindet, darf man überzeu-
 sein, dass Dehnung viel häufiger als die Pause war. Dies fol-
 aus dem Eindrucke, welche nach Aristid. p. 97 die Anwendu-
 der einzeitigen Pause macht: οἱ δὲ (βραχεῖς) τοὺς κενοὺς ἔχον-
 (φύθμοι) ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς. Dieser Charakter wid-
 strebt ganz und gar der μεγαλοπρέπεια, die sich in jenem v-
 längerten trochäischen Metron des Aeschylus ausspricht*). W-
 Aristides in der Metrik allgemein als den Charakter der Ka-
 lexis angibt p. 50: συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδὸς σεμ-
 τητος ἔνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως, das lässt sich v-
 dem vorliegenden trochäischen Metrum nicht anders denken, v-
 wenn die katalektische Länge gedehnt wird. Wir bemerken, da-
 es unrichtig ist, wenn man meint, bei einer inlautenden Ka-
 lexis stiessen 2 Thesen unmittelbar an einander. Denn die dr-
 zeitige Länge, auf die unmittelbar eine Thesis folgt, ist nic-
 blos Thesis, sondern Thesis und Arsis zugleich, beide Seme-
 sind zu einer einzigen Note gebunden.

Unter den τροχαϊκά mit mehr als Einer inlautenden Ka-
 lexis (τρικατάληκτα und δικατάληκτα) ist zuerst das seltene τρι-
 χαϊκὸν τριεφθμιμερές zu nennen:

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντήνορος σποδοῦ γελίζων λίβητας εὐθέτους
 Agam. 442.

Hier sind drei ἐφθμιμερῇ zu einem trikatalektischen Asynartet
 vereint. Häufiger ist die Verbindung von einem ἐφθμιμερῇ
 mit katalektischem Ditrochäus:

— — — — — [9],

wozu noch ein zweites ἐφθμιμερές hinzutreten kann:

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 δέξομαι | Παλλάδος ξυνοικίαν | οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν Eum. 916.
 πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερέϊα ξυναρμόσει βοροτὸς Eum. 494.

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρεῶμεν προνοΐαισι τοῦ πεπρωμένου Agam. 683.

Der äusseren Silbenform nach könnte man die hier vorkommen-
 katalektische Dipodie für einen Creticus oder Päon halten, ab-
 die Lehre der Alten verlangt entschieden die zuerst gemann-

*) Vgl. den der katal. trochäischen Tetrapodie beigelegten „βῆμα
 τραγικός“ schol. Heph. p. 156.

hinzufügen zu dürfen. Aber gerade dieser ist kein Asynartet, denn die Pionen sind ja überhaupt von den Asynarteten ausgeschlossen. Er ist ein zusammengeordnetes taktwechselndes Metrum, nicht asynartetischer, sondern synartetischer Bildung. Für

den lässigen κόρδαξ der Komödie ist der Taktwechsel ganz angemessen, aber nicht für die Megaloprepeia des Aeschyleischen Chortanzes.

Es kommen nun in den genannten Strophen des Aeschylus auch ein paar Verse vor, welche lediglich aus katalektischen Ditrochäen bestehen:

$\infty \cup - \infty \cup -$ [13]
 τόνδ' ἀφαιρούμενος Eum. 852.
 ἐπὶ τὲ τῷ τεθυμένῳ Eum. 329.

$- \cup - - \cup - - \cup -$
 πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων Choeph. 587.

Wir haben die hier als selbständige Metren erscheinenden Bildungen bereits oben in der Verbindung mit einer trochäischen Hephthemimeres kennen gelernt und sie können auch als selbständige Verse nicht anders als dort, wo sie den ersten Theil eines Verses bildeten, aufgefasst werden, als *δικατάληκτα* und *τρικατάληκτα τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα*, wie denn ja auch nach der bei Victor. erhaltene Theorie der Asynarteten nicht minder trochäische Asynarteten aus 2 katalektischen Dipodien wie aus 2 katalektischen Tetrapodien zu statuiren sind. Die scheinbaren Cretici derselben können nur *ἐξάσημοι διποδίαί* oder *βάσεις* sein. Der Schol. Heph. p. 40 (zur Erläuterung des Capitels von den Päonen) theilt ein jedenfalls sehr interessantes Fragment aus der Metrik des Heliodor mit, worin es heisst: Bei den Päonen sei die Cäsur nach dem einzelnen Päon angemessen, damit die auf diese Weise entstehende *ἀνάπανσις* die *βάσεις παιωνικαί* (das sind eben die einzelnen Päonen) zu *βάσεις ἐξάσημοι* mache, welche *ἰσομερεῖς* seien wie die anderen *βάσεις* (d. h. wie die sechszeitigen und dabei zweitheiligen *βάσεις τροχαϊκαί, λαμβικαί*). Dies ist der richtige Sinn der heliodorischen Stelle, deren Wortlaut folgender ist: *Ἡλιώδορος δὲ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπανσις διδοῦσα χρόνον ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὥς τὰς ἄλλας, οἷον „οὐδὲ τῷ Κνυκάλῳ οὐδὲ τῷ Νυρσύλῳ“.*

$- \cup - - \cup - - \cup - - \cup -$
 Sowohl $- \cup - \cup$ wie $- \cup -$ ist eine Basis trochaica: nach Bacchius p. 22 M. *Βάσις δὲ τί ἐστι; Σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως. Κατάληξις δὲ τί ἐστιν; Ἡ παντὸς ἐλλείποντος μέτρου τελευταία συλλαβή.* Marius Victorinus p. 47 K. *Grasso sermone duorum pedum copulatio basis dicitur, in qua arsis*

*) Heptagonia, selber nennt den auf folgende folgende Veranlassung die *Septagonia Septade*, die Lesart unserer Handschriften *Klitz Sparend* kann also nicht die richtige gewesen sein. Die Änderung *Symmet* stammt von Bentley, *Klitz* von Ahrens.

folgenden Versen die richtige metrische Composition erkennen können. Er sagt: *τούτων δὲ τὸ μὲν δεύτερον δῆλόν ἐστιν ἀπὸ τῆς τομῆς ὅτι οὕτως σύγκειται ἐκ τοῦ τροχαϊκοῦ διμέτρου ἀκατάληκτον καὶ τοῦ ἐφθημιμεροῦς λαμβικοῦ*. Aber weshalb ist man gezwungen, die Abtheilung in Kola von der Cäsur abhängig zu machen? Schliesst man die erste Reihe mit der Silbe *μορ*-, dann ist der zweite Vers mit dem ersten isometrisch. Für das Folgende möchte ich hinter *ἐγὼ* mit Bentley eine Lücke (*οὐ θέλοιμ'*) und mit Hermann die Veränderung von *πᾶσαν* in *ᾤπασαν* annehmen: dann ist *οὐδ' ἔραναν* der Rest eines vierten Verses und das Ganze bildete eine isometrisch tetrastichische Strophe oder, wenn man lieber will, zwei isometrisch distichische Strophen:

*ἔστι μοι κάλα πάϊς | χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μορ-|φάν, Κλέης ἀγαπατά,
ἀντὶ τᾶς ἐγὼ (οὐ θέλοιμ') | οὐδὲ Λυδῖαν ᾤπασαν,
οὐδ' ἔραναν - - - | - - - - -*

Denselben prokatalektischen Vers finden wir bei Pindar Ol. 10 (11), 21:

οὐδ' ἐρίβρομοι λείοντες διαλλάξαιτο ἦθος.

Eine andere prokatalektische Form (mit katalektischer erster Dipodie) hat der Pindarische Asynartet Ol. 6, 21:

μαρτυρήσω μελίφθογγοι δ' ἐπιτρέφονται Μοῖσαι,

wo zu dem *δίμετρον προκατάληκτον*

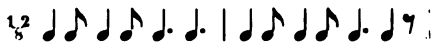
1 0 1 1 0 1 0 [12]

noch ein akatalektisches *δίμετρον* hinzugefügt ist. Ein *δίμετρον προκατάληκτον* mit inlautender Katalexis an dritter Stelle zeigt sich Aesch. Eum. 323:

*1 0 1 0 1 1 0
καὶ δεδοκόσιν ποινάν.*

In diesen Beispielen ist nur Eine inlautende Katalexis mit akatalektischem Auslaute verbunden. Es gibt aber auch *Metra*, welche akatalektisch auslauten, aber im Inlaute zwei oder mehrere Katalexen haben. Auch dies sind *προκατάληκτα* dem Genus nach. Aber wie die Alten *καταληκτικά* und *δικατάληκτα* unterscheiden, so müssen wir auch zwischen *προκατάληκτα* (mit Einer inlautenden Katalexis oder Einer Prokatalexis) und zwischen *διπροκατάληκτα* (mit zwei Prokatalexen), *τριπροκατάληκτα* (mit drei Prokatalexen) unterscheiden. Diese Termini werden wir wohl gebrauchen müssen,

Metrum einen ganzen Takt durch Silben unausgedrückt lässt. Auch gegen die Auffassung der vorliegenden Kola der Sappho als brachykatalektischer Dimeter oder Tetrapodien ist wohl schwerlich etwas einzuwenden. Wenn wir bedenken, dass der Vortrag derselben ein melischer war, so ist Messung nach vier Takten überaus natürlich; doch versteht es sich angesichts der auslautenden Doppellänge wohl ganz von selbst, dass hinter *Μοῖσαι* nicht eine dreizeitige Pause angenommen wurde, sondern die erste Länge dieses Wortes ein gedehnter, den ganzen Takt ausfüllender *χρόνος τρίσημος* war, und ebenso auch die zweite Länge des Wortes, obwohl hier auch die einzeitige Pause ebenso annehmlich erscheint:



Ebenso Phoen. 1725:

παρθένου κόρας αἰ|νιγμ' ἀσύνετον εὐφών.

Aeschylus macht in seinen melischen Trochäen von dieser Art der inlautenden Brachykatalexis seltener Anwendung. Aber sie kommt vor. Ein über allem Zweifel sicher stehendes Beispiel ist Eum. 923:

ῥυσίβωμον Ἑλλάων ἄγαλμα δαιμόνων
 ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ | ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ [16]

Ebenso Py. 5, 68:

γαργύεται ἀπὸ Σπάρτας ἐπήρατον κλέος.

Wollten wir das erste der beiden Kola nach der Zahl der πόδες μετρικοί als eine rhythmische Reihe von drei Takten ansehen, so würde, wenn man nicht die Anmerkung S. 259 gelten lassen will, durch die an dieser Stelle der Strophe vorkommende Tripodie alle Eurhythmie gestört werden. Natürlich kann an dieser Stelle bei der Wortbrechung nur Dehnung der Länge eintreten.

Was bei diesen trochäischen Bildungen mit den gewöhnlichen Trochäen verglichen vom metrischen Standpunkte auffällt, ist der Spondeus an der ungeraden Stelle. Dies will auch der Schol. zu Heph. p. 56 sagen, wenn er zu jenen Ithyphallica der Sappho bemerkt: *Φαμέν οὖν, ὅτι, ἐὰν ἅμα συναρτήσωμεν τὰ δύο τροχαϊκά, εὐρίσκεται ἐν τῇ τρίτῃ χώρα τῇ περιττῇ σπονδαίος, ὅπερ ἄτερον εἰς μέτρον τροχαϊκόν* Schol. Heph. p. 213. Es sind eben diese Spondeen trochäische Katalexen, wohl zu unterscheiden von dem Spondeus der μέτρα πολυσχημάτιστα.

Dass eine einfache Katalexis nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vorkommen kann, hat sich oben gezeigt, z. B.

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ akatalektisches Kolon

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ katalektische Dipodie am Ende (Dikatalexis)

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ katalektische Dipodie am Anfange (Prokatalexis).

In derselben Weise kommt nun auch eine Brachykatalexis nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vor. Nach der Analogie von katalektisch und prokatalektisch werden wir die zu Anfang stehende Brachykatalexis passend als Probrachykatalexis bezeichnen können und das trochäische Kolon, in welchem sie vorkommt, als *προβραχυκατάληκτον*.

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ akatalektisches Kolon

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ brachykatalektisches Kolon

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ probrachykatalektisches Kolon. [26 bei Mar. Victor.]

ἀνταίων βροτοῖσι Choeph. 587.

Wie das prokatalektische *δίμετρον τροχαῖκόν* ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ die Umkehrung des katalektischen ist, so ist das probrachykatalektische *δίμετρον τροχαῖκόν* die Umkehrung des brachykatalektischen.

Selbstverständlich kann sich nun die anlautende brachykatalektische Dipodie ausser mit der akatalektischen auch mit der katalektischen Dipodie vereinen (es ist dies von beiden Verbindungen die häufigere)

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ [27]

ἄτ' ἐχθρῶν ὕπερ . . . Choeph. 615

und ebenso auch mit der akatalektischen oder katalektischen Tetrapodie

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ [22]

τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε . . . Eum. 918

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ [23]

ἐμπαλοῖς τύχαισι συμπνέων Agam. 186.

Zu diesen Verbindungen können dann noch weitere trochäische Elemente hinzutreten, wie dies in dem am Ende mit . . . bezeichneten Kolon der Choephoren der Fall ist.

Endlich kann die anlautende brachykatalektische Dipodie mit einer unmittelbar folgenden brachykatalektischen Dipodie verbunden sein. Dann entsteht ein *δίμετρον τροχαῖκόν διβραχυκατάληκτον* d. h. die primäre (akatalektische) Form der Tetrapodie

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮

ist zu einer aus lauter Längen bestehenden geworden:

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ [26]:

jeder der vier Versfüsse ist durch eine einzige Silbe ausgedrückt, die zugleich den Zeitumfang der Thesis und Arsis enthält. Leerkolonien erkennen wir ein hexapodisches Kolon dieser Bildung in den vorletzten Versen der Strophe Eum. 916:

δέχομαι Παλλάδος ξυνοικίαν | οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν,
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε | φροῦρον θεῶν νέμει,
ῥυσίβωμον Ἑλλά|νων ἄγαλμα δαιμόνων.
ἅτ' ἐγὼ κατεύχομαι | θεσπίσασα πνευμένως
ἐπισσύτους βίον τύχας ὀνησίμους
γάλας ἐξαμβρόξαι
φαιδρὸν ἄλλου σέλας.

$\begin{array}{cccccccccccc|cccccccc}
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup
\end{array}$

Asynartetische Iamben.

Hephaestion p. 56 führt als iambisches Metrum asynartetischer Bildung ein *δικατάληκτον ἐξ λαμβικῶν ἐφθημιμερῶν* (nach Victor. p. 143 Aeschryoneum genannt):

Δίμητρι τῇ πυλαίῃ | τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν Callimach. epigr. 12.

Es ist dies ein dikatalektisches Tetrametron iambicum. Wir haben oben gesehen, dass das katalektische Tetrametron iambikon die dritte Thesis seines zweiten Kolons zum Umfang eines ganzen Fusses verlängert; dies geschieht nun im dikatalektischen Tetrametron iambikon auch mit der dritten Thesis des ersten Kolons:

$\begin{array}{cccccccccccc|cccccccc}
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\
\cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup
\end{array}$

Von den vier *βάσεις*, in welche das iambische Tetrametron fällt, ist die erste und dritte Basis ihrer metrischen Beschaffenheit nach ein Diambus, die zweite und vierte Basis ein Echius, aber ein Bakchius mit dreizeitiger und auflösbarer Länge und nicht von 5, sondern von 6 χρόνοι πρώτοι:



Nach der bei Marius überlieferten Asynarteten-Theorie kann aber nicht bloss die katalektische iambische Tetrapodie, sondern

§ 43.

Gleichförmige Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ.

Die Bestandtheile des von den Metrikern als ὁμοιοειδές bezeichneten ἀσυνάρτητον gehören einem und demselben εἶδος μετρικόν an. Es kommt nun aber vor, dass die Bestandtheile eines Metrums nicht demselben εἶδος, wohl aber demselben γένος angehören. Die Metra, welche die verschiedenen εἶδη ein und desselben γένος sind, sind ἀντιπαθῆ oder ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις, z. B. Iamben und Trochäen, Anapäste und Daktylen; denn das eine εἶδος desselben γένος beginnt mit der Arsis, das andere mit der Thesis. Deshalb wird ein μέτρον oder ein Vers, dessen Bestandtheile demselben γένος angehören, aber als εἶδη dieses γένος einander entgegengesetzt sind, von den alten Metrikern ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές genannt.

Weshalb wir die ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ unter die Kategorie der gleichförmigen Metra rechnen dürfen, wird sich sogleich ergeben. Doch sei hier bemerkt, dass nicht alle ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ dahin zu zählen sind, sondern nur diejenigen, welche von den Alten als ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας bezeichnet werden. Nach der von Mar. Victor. überlieferten Theorie kann bei der Bildung asynartetischer ἀντιπαθῆ des 3- und 4-zeitigen γένος sowohl das mit dem schweren wie das mit dem leichten Takttheile anlautende εἶδος voranstehen: im 3-zeitigen gibt es iambisch-trochäische und trochäisch-iambische ἀντιπαθῆ, im 4-zeitigen anapästisch-daktylische und daktylisch-anapästische ἀντιπαθῆ. Das anlautende Element kann hier sowohl akatalektisch wie katalektisch sein, während es in den ἀσυνάρτητα μονοειδῆ stets nur katalektisch (brachykatalektisch) sein konnte.

I.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τρισήμων ποδῶν.

Asynartetische Iambo-Trochaica.

Während die iambischen und trochäischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ im ganzen auf die tragische Metrik beschränkt sind, haben die aus iambischen und trochäischen Bestandtheilen zusammengesetzten ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ eine viel weitere Ausdehnung. Die beiden einfachsten und ältesten Bildungen sind zwei Tetrameter, ein akatalektischer und ein katalektischer, die beiden einzigen

αποτά. *Abst.* 135

phaction in seinem

εργασ. *Arbeitsg.*

παστε. *Arbeitsg.*

di haben, wenn ihn

wirklich angehören,

que αίμα.

toph. am Ende der

εργασ.

αποτά.

in *Abst.*

Abst.

αποτά

αποτά. *Abst.*

: katalaktischer Bil-

Malik, fast immer

hischen *Arbeitsg.*

(*Abst.*), wo auf *Abst.*

zu katalaktische

Arbeitsg. steht einer

Abst.

Arbeitsg.

Abst.

Abst.

Abst.

völligsten Meinen

o Vermeidung der

er angeführten Bei-

legen ihres katalak-

e Hephaction über-

(das katalaktische

Arbeitsg. *Arbeitsg.*

Arbeitsg. *Arbeitsg.*

auf. Die *Arbeitsg.*

τὰ μὲν ist wahrscheinlich ganz richtig und das folgende zu schreiben: ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἐν ποιεῖται „Von den ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῇ heissen die Einen ἀντιπαθῇ der ersten Antipatheia, bei welchen nach Auswerfung Einer Silbe das ganze Metrum zu einer Einheit gemacht wird.“ Die Worte ἐν ποιεῖται kommen mit dem überein, was Hephaestion p. 47 in seiner Definition der Asynartete durch „ἀντὶ ἐνὸς μόνου παραλαμβάνεται στίχου“ ausdrückt. Der Scholiast denkt hierbei an die in Rede stehenden iambo-trochäischen Asynartete. Die μία συλλαβὴ ἐκτιθεμένη „die ausgeworfene oder unterdrückte Silbe“ des asynartetischen τετράμετρον ἀκατάληκτον und καταληκτικόν ist aus der Mitte dieser Verse ausgeworfen; in dem auf synartetische Weise gebildeten akatalektischen und katalektischen Tetrametron iambicus ist diese Silbe vorhanden (nicht ausgeworfen):

$\begin{array}{cccccccc|cccccccc} \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} \\ \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} \end{array}$

Bis auf die Eine συλλαβὴ ἐκτιθεμένη sind die entsprechenden synartetischen und asynartetischen Metra völlig identisch und diese nahe Verwandtschaft ist der Grund, dass Aristophanes, wie wir gesehen, auf das katalektische Tetrametron iambicum unmittelbar das katalektische Tetrametron asynartetum folgen lässt an Stellen wo er sonst nur isometrische Composition anwendet. Durch die συλλαβὴ ἐκτιθεμένη ist die metrische Continuität der Takt-Semei unterbrochen, es fehlt zwischen der vierten und fünften Thesis die vermittelnde Arsis. Dem Rhythmus nach aber sind alle Takte ὁλόκληροι, an Stelle der dem Metrum fehlenden Silbe tritt eine einzeitige Pause oder da, wie wir schon an den angeführten Beispielen sehen, die Cäsur nicht überall gewahrt wird, eine Dehnung der vierten Länge zum χρόνος τρίσημος ein:

λαβοῦσα συγχορεῦσον· αἵρω δὲ κουφῶ σ' ἐγώ
 $\begin{array}{cccccccc|cccccccc} \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} \end{array}$

Sondern wir die anlautende Arsis ab, so haben wir in der Mitte einen katalektischen Versfuss oder eine katalektische Basis (Dipodie) und damit dieselbe Erscheinung wie oben bei den ἀσυνάρτητα μονοειδῇ προκατάληκτα und δικατάληκτα

$\begin{array}{cccc|cccc|cccc} \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} \end{array}$

Wir haben uns in dem vorliegenden Schema den Taktstrich der modernen Musik anzuwenden erlaubt. Aber so verführt weder die antike Theorie der Metrik noch die der Rhythmik, die an

Wir dürfen mit bestem Rechte das Fehlen dieser Silbe an eine den Anlaut der Basis betreffende Katalexis, also als ein Prokatalexis auffassen und entfernen uns nur scheinbar von der Theorie der Metriker, wenn wir das aus Iamben und Trochäen bestehende ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές als ein gleichförmiges iambisches Metron mit einem prokatalektischen Bestandtheile an inlautender Stelle ansehen. Anders fassen es die alten ῥυθμοποιοί selber nicht auf. Das zeigt die Verwendung, welche sie davon machen. Denn wie sie in ihren trochäischen Strophen τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα μονοειδῆ mit den τροχαϊκὰ συναρτητικά verbinden, in derselben Weise componiren sie ihre iambischen Strophen aus λαμβικὰ συναρτητικά und den Rede stehenden ἐκ τρισημῶν ποδῶν ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ; verhalten sich in der Metropöie die letzteren gerade so zu den synartetischen Iamben, wie die trochäischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ zu den synartetischen Trochäen. Für uns sind die ἐκ τρισημῶν ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ, obwohl sie scheinbar aus Iamben und Trochäen zusammengesetzt sind, schlechthin iambische Asynarter.

Eine andere Form des asynartetischen Tetrametron iambikon ist

στένουσι πύργοι, στένει | πέδον φιλανδρον· μινεῖ Sept. 290,

wo die *σύλλαβη ἐκτιθεμένη* nicht wie oben nach der zweiten, sondern nach der ersten Basis stattfindet; ferner:

0 1 0 1 1 0 1 | 1 0 1 0 1 0 1
 πόλει μὲν εὐδοξία καὶ | στρατηλάτας δορός Eur. Hik. 279

mit zwei unterdrückten Arsissilben nach der ersten und zweiten Basis. Wollten wir den dreisilbigen Versfuss an zweiter Stelle dieses Asynarteten für einen fünfzeitigen Päon ansehen, so würde dies gegen die Theorie Heliodors sein, welche den Päon von dem Asynarteten ausschliesst. Häufig kommt das erste Kolon dieser beiden Verse als selbständiges μέτρον δίμετρον vor

βέβασιν ὡ νώνυμοι Pera. 1003
 ἴδετε κακῶν πέλαγος ὡ Eur. Hik. 824.

Werden zwei solche Kola verbunden, so entsteht das Tetrametrum

τὸν ἀμφιτειγῇ λεὼν | δράκοντας ὥς τις τέκνων Sept. 289.

Endlich kommen (trikatalektische) Tetrametra vor, in denen zwischen allen vier Basen die verbindende Arsissilbe fehlt:

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
 κλόνους λογχίμους τε καὶ | ναυβάτας ὀπλισμούς Agam. 404.
 λέγοιμ' ἄν φρόνημα μὲν | σπνέμον γαλάνας Agam. 738.
 πατρῶους δόμους ἑλόν-|τες μέλλοι σὺν ἀλκῇ Sept. 877.



Gewöhnlich folgt alsdann die von den Alten als *ἀντιπάε* bezeichnete Formation unmittelbar auf die anlautende katalektische *βάσις λαμβική* (nicht wie in den vorliegenden Versen an dritter Stelle), d. h. die den Charakter des *μέτρον ἀντιπα* bedingende *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ist auch nach der zweiten Lücke der anlautenden Basis ausgefallen. Der vorausgehende Tetrameter

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

formt sich dann zu folgendem um

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
 τὸν ὦ τᾶν πυρφόρων | ἀστραπᾶν κράτη νέμων Oed. R. 200.

Diese Bildung ist eine in den dramatischen Cantica sehr beliebige Umformung des iambischen Trimeters, häufiger mit katalektisch als mit akatalektischem Ausgange:

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἄραι Sept. 766.
τὸν ἱππευτᾶν τ' Ἄμαζόνων στρατόν Herc. fur. 408.
ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις Aves 629.
ὦ γὰρ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων Troad. 1302.
ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου Agam. 740.
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν Choeph. 630.
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος Sept. 289.
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι Agam. 195.
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν; Trach. 140.
οὐ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὄργα Antig. 856.

Hier folgen im Anfange drei den Ictus tragende Längen einander, die beiden ersten dreizeitig, die dritte zweizeitig. Der Vers bildet das gehauene Analogon des mit einem Spondeus lautenden *τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον*, mit einer *συλλαβῇ ἐκτιθεμῇ* nach der ersten und nach der zweiten Thesis, die wohl überdurch Verlängerung der vorausgehenden Länge zum *τρίση* ergänzt wird.



chäischen Dimetron und einem unvollständigen iambischen Dimetron bestehenden Vers an:

ἑμφέρεην ἑχοῖσα μορφὰν | Κληῖς ἀγαπατά.

Wir haben aber schon S. 317 nachgewiesen, dass dieser Vers vielmehr ein prokatalektisches *τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον μονοειδές* ist, eine Auffassung, die ja Hephaestion an jener Stelle ebenfalls für zulässig hält. Ueberhaupt ist die Verbindung eines akatalektischen mit dem leichten Takttheile auslautenden und eines ebenfalls mit dem leichten Takttheile anlautenden Kolons zu einer Verse eine rhythmische Unmöglichkeit. Nur dann kann man von der Verbindung eines trochäischen mit einem iambischen Elemente reden, wenn das erstere brachykatalektisch ist. Es kann nun in der That nach der bei Mar. Victor. erhaltenen Theorie der Asynarteten sowohl eine trochäische brachykatalektische Dipodie wie Tetrapodie mit jedem der von ihr für die Asynartetenbildung statuirten Elemente vereint werden. Die trochäische Brachykatalexis hat in diesem Falle ebenso, wie wir es sonst bei den Asynarteten gefunden, die Form der Doppellänge und ist ebenso wie dort zu messen, d. h. sie stellt eine durch Dehnung der ersten Silbe zu erreichende trochäische Dipodie dar. Folgt nun auf einen solchen Spondeus ein Iambus, so bildet die zweifache Länge des Spondeus zusammen mit der folgenden Kürze des Iambus einen 3-zeitigen Takt:

$\underline{1} \quad \underline{0} \quad \underline{1} \quad \underline{0} \quad \underline{1} \quad \underline{1} \quad | \quad \underline{0} \quad \underline{1} \quad \underline{0} \quad \underline{1} \quad \underline{0} \quad \underline{1}$ brachykat. Tetrap. mit Iamben.
 $\underline{1} \quad \underline{1} \quad | \quad \underline{0} \quad \underline{1} \quad \underline{0} \quad \underline{1} \quad \underline{0} \quad \underline{1} \quad \underline{0} \quad \underline{1}$ brachykat. Dipodie mit Iamben.

Von einer Verbindung nach Art des ersten dieser beiden Ver-
weiss ich kein Beispiel, Verbindungen der zweiten Art (mit
anlautender brachykatal. Dipodie) würden der Silbenform nach
identisch sein mit einer solchen iambischen Reihe, welche mit
einer Länge anlautet:

$$- \frac{1}{2} \cup \frac{1}{2} \cup \frac{1}{2} \cup \frac{1}{2}.$$

Es ist nun durchaus nicht unmöglich, dass die anlautende Länge mancher scheinbar iambischer Metra dem rhythmischen Werthe nach kein Auftakt, sondern ein vollständiger 3-zeitiger Takt ist. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich in dieser Weise die scheinbaren Iamben in der ersten Strophe des zweiten Perser Chores auffasse v. 550 ff.:

Die dikatalektische Basis verliert sowohl die letzte wie erste Arsis

⋈ ⋈ ⋈ ⋈

Βάσις	τροχαϊκή	ιαμβική
ἀκατάληκτος	⋈ ⋈ ⋈ ⋈	⋈ ⋈ ⋈ ⋈
καταληκτική	⋈ ⋈ ⋈	⋈ ⋈ ⋈
προκατάληκτος	⋈ ⋈ ⋈	⋈ ⋈ ⋈
δικατάληκτος	⋈ ⋈	⋈ ⋈

Die synartetischen Trochäen und Iamben haben entweder akatalektische Basen, oder sie nehmen im Schlusse katalektische (die Trochäen auch die dikatalektische) Basis

⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈
 ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈
 ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈

Die asynartetischen Trochäen und Iamben nehmen nicht die katalektische, sondern auch die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis an, ohne Rücksicht auf Inlaut Auslaut, nur dass die iambischen Metren die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis nicht am Anfange haben können, denn alsdann würden sie aufhören, ein iambisches (oder der Arsis anlautendes) Metrum zu sein.

Asynartetische Trochaica mit katalekt. Basis im Inlaut

⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ |
 ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ |

Asynartetische Trochaica mit prokatalektischer Basis

⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈
 ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈

Asynartetische Trochaica mit dikatalektischer Basis

⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈
 ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈

Asynartetische Iambica mit katalektischer Basis im Inlaut

⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈
 ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈

Asynartetische Iambica mit prokatalektischer Basis

⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈
 ⋈ ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈

zugleich mit katalektischer und prokatalektischer Basis

⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ | ⋈ ⋈ ⋈ ⋈

Häufig werden bei den asynartetischen Daktylen katalektische Dipodien mehrmals hinter einander zu längeren Perioden wiederholt. Analog steht denselben als anapästisch-daktylisches Asynarteton die lang ausgedehnte oktametrische Periode Soph. Electr. 832

— 1001 1001 | 1001 1001 | 1001 1001 | 1001 1 1
 εἰ τῶν φανερώς οἰχομένων | εἰς Ἄλδαν ἐλπίδ' ὑποίσεις, κατ' ἑμοῦ τακομί-
 νας | μᾶλλον ἐπεμβάσει.

Halten wir die rhythmische Bedeutung der asynartetischen Bildung fest, so werden wir die von den Alten sogenannten anapästisch-daktylischen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ in derselben Weise als wesentlich identisch mit den anapästischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ zu fassen haben, wie oben die iambisch-trochäischen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ mit den iambischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ. Wie berechtigt diese den Einblick in die metrische Bildung so sehr vereinfachende Auffassung ist, zeigt sich insbesondere an dem vorliegenden asynartetischen Hypermetron der Sophokleischen Elektra. Denn es ist wahrscheinlich nichts anderes als ein aus 4 Tetrapodien bestehendes anapästisches Hypermetron, in welchem für den ganzen Inlaut die Anakrusis der dipodischen Basen unterdrückt sind:

— 1001001001 | 001001001001 | 001001001001 | 001001001—
 — 1001 1001, 1001 1001, 1001 1001, 1001 —

Hiernach wird auch über die Messung des auslautenden ἐπεμβάσει kein Zweifel obwalten: die vorletzte Silbe muss gleich der vorletzten Silbe eines katal. anapästischen Hypermetrons eine den Ictus tragende 4-zeitige Länge sein.

Endlich gestaltet sich das katalektische anapästische Tetrametron durch Unterdrückung des leichten Takttheiles in der Mitte des Verses zu folgendem ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές:

0 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 1 0 0 1 0 0 1 1
 Alc. 34 καὶ ποικίλον ἱνα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετήρα.
 Ibyc. 3 φλεγέθων, ἄπερ κατὰ νύκτα μακρὰν | σείρια παμφανόωντα.

Wir schliessen diesen Abschnitt, indem wir nochmals die Identität der anapästisch-daktylischen und iambisch-trochäischen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ mit den anapästischen und iambischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ hervorheben. Ist nämlich in einem anapästischen oder iambischen Metrum bloss der inlautende schwache Takttheil einer dipodischen Basis unterdrückt, so wird es ἀσυνάρτητον μονοειδές genannt; ist der anlautende schwache Takttheil einer dipodischen

das mit einem *ρ*gegründete, dann mit einem *δ*verknüpfte,
das mit einem *λ*verknüpfte das *ρ*gegründete, dann mit einem *λ*verknüpfte
das *δ*gegründete verbunden. In gleicher Weise soll das *δ*verknüpfte
mit jedem der 8 Prototypen verbunden werden; dann das *ρ*gegründete,
und so fort bis zum *λ*verknüpfte das *δ*gegründete. So erhalten wir in

H. WASSMANN u. H. SCHNEIDER, *Algebra, Theorie der gr. u. n. Matr.* 22

der That 64 Arten von Metren, die — nach dem Schol. Heph. — die verschiedenen Kategorien der μέτρα ἀσυνάρτητα sind.

Der Scholiast theilt nun weitergehend die zu Grunde gelegten 8 Prototypa in 2 Klassen: μέτρα τετράσημα und μέτρα ἑξάσημα; die τετράσημα umfassen die Daktylen und Anapästien; die ἑξάσημα alle übrigen, auch die Trochäen und Iamben, die hier nach τροχαϊκὰ und λαμβικὰ βάσεις ἑξάσημοι gemessen werden. Er sagt:

ἀπὸ τῶν ἑξασημῶν μὲν λς', ἑξάνις γὰρ τὰ ἑξ λς'.
τῶν δὲ τετρασημῶν τέσσαρα.
τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετά ἐστι κδ', ἃ καὶ αὐτὰ ἐστι τῶν ἀσυναρτήτων.

So lautet die richtige handschriftliche Ueberlieferung, welche in den Gaisfordschen Ausgaben verkehrter Weise folgendermassen verändert ist:

τῶν δὲ τετρασημῶν ἐστὶν κδ', καὶ τέσσαρα τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετα, ἃ καὶ αὐτὰ κτέ.

Es ist diese Aenderung um so unbegreiflicher, als auch im weiteren Fortgange des Scholions noch einmal die Angabe gemacht wird: „ἐπισύνθετα δὲ κδ'“, eine Angabe, welche Gaisford in völligem Widerspruch mit jener seiner Aenderung nicht angetastet hat. Durch Wiederherstellung des richtigen Textes werden wir nun mit folgender Classification der 64 μέτρα ἀσυνάρτητα bekannt:

1) Μέτρα ἀσυνάρτητα, welche aus der Combination der beiden μέτρα τετράσημα hervorgehen. Deren gibt es „τέσσαρα“, denn jedes μέτρον τῶν τετρασημῶν wird mit jedem μέτρον τῶν τετρασημῶν verbunden, also

- | | |
|-------------------------------------|---------------------|
| 1. ἐκ δακτυλικοῦ μὴ τελείου ὄντος | } καὶ δακτυλικοῦ |
| 2. ἐξ ἀναπαιστικοῦ μὴ τελείου ὄντος | |
| 3. ἐκ δακτυλικοῦ μὴ τελείου ὄντος | } καὶ ἀναπαιστικοῦ. |
| 4. ἐξ ἀναπαιστικοῦ μὴ τελείου ὄντος | |

Der Zusatz μὴ τελείου ὄντος ergiebt sich aus dem S. 340 erläuterten Schol. Heph.

2) Μέτρα ἀσυνάρτητα, welche aus der Combination der 6 μέτρα ἑξάσημα (einschliesslich der τροχαϊκὰ und λαμβικὰ) hervorgehen. Deren gibt es „36“, denn jedes der 6 ἑξάσημα wird in sechsfacher Weise mit jedem der 6 ἑξάσημα verbunden.

26. Ia	ερεσπασθ	} mit der Länge mit demselben d/ll.
27. II	ερεσπασθ	
27. Ia	ερεσπασθασθ	
28. II	δενανασπασθ	
29. II	δενανασθ δα' δαδενανασθ	
30. II	δενανασθ δαδ' περδενανασθ	
31. Ia	ερεσπασθ	} mit der Länge mit der. dnd' pent.
32. II	ερεσπασθ	
33. Ia	ερεσπασθασθ	
34. II	δενανασπασθ	
35. II	δενανασθ δα' δαδενανασθ	
36. II	δενανασθ δαδ' περδενανασθ	

3) Eine dritte Klasse bilden die sogenannten 'Enastio-Ötra, es es, wie der Schol. sagt, 24 gibt. Dem Schol. zufolge entstehen sie, wenn man jedes der beiden *πείρα περιστάρα* (Daktylen i Anaplasten) mit jedem der 6 *ῥιθόρα* (Trochiken, Iamben, Triamben, Antispaste, Ionici a maiore, Ionici a minore) und paßet jedes der 6 *ῥιθόρα* mit jedem der beiden *αῖθρ* des *αἶν* *περιστάρα* *μετὰ*, dem *δενανασθ* und dem *δενανασθ*

στικόν combinirt. So ergeben sich 24 Combinationen, deren jede ἀσυνάρτητον ἐπισύνθετον genannt wird, auch wenn das erste Kolon ein akatalektisches ist.

1. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
2. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ λαμβικοῦ
3. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
4. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
5. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
6. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.
7. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
8. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ λαμβικοῦ
9. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
10. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
11. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
12. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.
13. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ δακτυλικοῦ
14. ἐξ λαμβικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
15. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
16. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ δακτυλικοῦ
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ δακτυλικοῦ.
19. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
20. ἐξ λαμβικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
21. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
22. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
23. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ ἀναπαιστικοῦ
24. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἀναπαιστικοῦ.

Zu dieser Eintheilung der Asynarteten fügt der Schol. Heph. a. a. O. eine zweite, noch weiter ins Einzelne eingehende Eintheilung hinzu:

Ἔτι καὶ θᾶτερον τρόπον τούτων
μονοειδῆ μὲν ἔστιν ὅκτῳ· μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον εἶναι τὸ
ἐλεγειακόν.

ὁμοιοειδῆ δὲ ὅκτῳ· οἷον ὅταν τὰ λαμβικά μὴ τέλεια ὄντα χοριαμβικῆς
ἢ ἀντισπαστικοῖς ἐπιφέρηται ἢ τροχαϊκὰ ἰωνικοῖς, ἢ ἐναλλάξ.

ἐπισύνθετα δὲ κδ'.

ἀντιπαθῆ κδ', ὧν

τὰ μὲν τῆς πρώτης ἀντιπαθείας ὅσων μᾶς συλλαβῆς ἐκτεθεμένῃς τὸ
ὅλον ἐν ποιῇ·

⟨τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.⟩

Von diesen 4 Klassen sind uns die an dritter Stelle genannten 24 ἐπισύνθετα bereits aus der vorhergehenden Eintheilung bekannt. Die drei übrigen Klassen, die μονοειδῆ, ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ fallen also mit denjenigen Asynarteten zusammen, welche

1. *Asynartete* $\lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\sigma\ \alpha\phi\iota\ \chi\lambda\iota\ \lambda\epsilon\phi\tau\alpha\iota$ Heph. c. 18.
2. *Asynarte* $\delta\alpha\iota\ \rho\epsilon\phi\tau\alpha\iota\ \lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\sigma\ \alpha\phi\iota\ \chi\lambda\iota\ \sigma\pi\alpha\tau\epsilon\iota\varsigma$ Heph. c. 11.
3. *Asynarte* $\delta\alpha\iota\ \lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\sigma\ \lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\sigma\ \alpha\phi\iota\ \sigma\pi\alpha\tau\epsilon\iota\varsigma$ Heph. c. 19.

Dass in unserer Stelle jedes dieser 4 Metra doppelt gezählt ist, je nachdem von seinen Bestandtheilen bald der eine, bald der andere voransteht (z. B. entweder Choriamben und Iamben, oder Iamben und Choriamben), begründet keinen Unterschied zwischen den asynartesischen und den nicht asynartesischen $\lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$. Den wirklichen Unterschied bezeichnet der Schol. Heph. durch das bei den asynartesischen $\lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$ gebräuchte Zusatz „ $\sigma\eta\ \epsilon\lambda\iota\sigma\iota\ \delta\epsilon\iota\tau\alpha$ “. Ein nicht asynartesisches $\lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$ hat im Innern stets vollständige Dipolien, z. B. das $\gamma\alpha\gamma\alpha\phi\alpha\iota$

$\delta\epsilon\ \alpha\sigma\alpha\phi\iota\ |\ \gamma\alpha\gamma\alpha\phi\alpha\iota\ |\ \alpha\sigma\alpha\phi\iota\ \alpha\phi\iota\sigma\iota\ \lambda\alpha\gamma\alpha\iota$.

Der Begriff des asynartesischen $\lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$ besteht darin, dass im Innern desselben eine unvollständige Dipolie enthalten ist, z. B.

$\delta\iota\sigma\iota\ \gamma\alpha\gamma\alpha\phi\alpha\iota\ |\ \alpha\sigma\iota\ \mu\iota\sigma\ |\ \delta\iota\ \gamma\alpha\gamma\alpha\iota\ \delta\iota\ |\ \delta\iota\sigma\iota$.

Oder: ist das erste Kolon eines $\rho\epsilon\phi\tau\alpha\iota\ \lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$ ein akatalektisches, so ist dieses ein nicht asynartesisches $\lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$; ist das erste Kolon ein katalektisches, so ist das $\lambda\alpha\gamma\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$ ein *asynarteton*.

Hiermit hat sich nun zugleich die Bedeutung der 8 $\rho\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$ $\delta\alpha\iota\sigma\iota\gamma\alpha\phi\alpha\iota$ ergeben. Die asynartesischen $\rho\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$ sind dasselbe

wie die unter den Prototypa behandelten nichtasynartetischen *μονοειδῇ* oder *καθαρά*, nur mit dem Unterschiede, dass im Inlaute des *μονοειδὲς ἀσυνάρτητον* ein *μὴ τέλειον μέρος* vorkommt. Dies drückt der Scholiast dadurch aus, dass er als das Musterbeispiel der *μονοειδῇ ἀσυνάρτητα* das *δακτυλικὸν ἐλεγειακόν* anführt, dessen erstes Kolon eine katalektische Tripodie ist.

Auf die 24 *ἐπισύνθετα* lässt der Scholiast die Erwähnung der 24 *ἀντιπαθῆ* als letzte Asynartetenklasse folgen. Dieselbe zerfällt in 2 engere Kategorien; die hierüber handelnde Stelle unsers Scholions ist unvollständig überliefert, denn sie nennt nur die erste Kategorie: *ἀντιπαθῆ καὶ ὧν τὰ μὲν (τῆς) πρώτης ἀντιπαθείας*; es fehlen die Worte *τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*. Wir lernen dies aus dem Scholion zu Hephaest. p. 208, welches im Cod. Saibant. folgendermassen lautet:

πρώτην ἀντιπάθειαν λέγει τὴν ἐν τοῖς ἀπλοῖς ποσὶ τουτέστι τοῖς δισλλάβοις καὶ τρισλλάβοις ἐναντιότητα. δευτέραν δὲ ἀντιπάθειαν τὴν ἐν τοῖς συνθέτοις, λέγω δὴ τὴν ἐν τοῖς τετρασλλάβοις.

Hiernach sind *ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* diejenigen von den 24 *ἀντιπαθῆ*, deren Bestandtheile aus 2- und 3-silbigen Versfüssen, d. i. aus Trochäen, Iamben, Daktylen Anapästten bestehen. Solcher *ἀντιπαθῆ* gibt es 4, nämlich

1. *ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ*
2. *ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ*
3. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ λαμβικοῦ*
4. *ἐξ λαμβικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ.*

Ἀντιπαθὲς τῆς πρώτης ἀντιπαθείας ist also ein solches Metrum, dessen Kola demselben *γένος μετρικόν* (dem dreizeitigen oder vierzeitigen), aber verschiedenen *εἶδη* desselben *γένος* angehören. Die Verschiedenheit der *εἶδη* ein und desselben Metrums ist es ja eben, was bei den Metrikern die *ἀντιπάθεια* heisst.

Alle übrigen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* sind *ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* — es sind ihrer im Ganzen 20.

1. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ χοριαμβικοῦ*
2. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ*
3. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος*
4. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος*
5. *ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ*
6. *ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος*
7. *ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος*
8. *ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος*
9. *ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος*
10. *ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ ἐλάσσονος καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.*

*Potui nihil me, simul omnia, laevi
scribere versiculo, amor periculum gravi;*

et similiter in Epodo XIII

*Horrida tempestas carum contrivit, et indrem
semper deducunt Iovem, nunc mare nunc altus;*

pinus illa, partim, ut ait, Buchananii auctoritate motus, partim
codices quosdam antiquissimos scribas alterum quosque versum
in binos divisit hoc modo,

*scribere versiculo,
amor periculum gravi,*

et

*semper deducunt Iovem,
nunc mare, nunc altus.*

Et deinceps idem mos in omnibus fere editionibus obtinuit,
Basilis, opinor, Minis pro dolore lacrimantibus. De re ipsa
non videmus: at quod codices hic nobis obtrudit bonus Lam-
binus, cras credo, hodie nihil. Cur enim codices quosdam hic
minusse memoret male titubans et falsi conscius? cur non singu-

latim, ut solet, vel Vaticanum, vel Faërne, vel alium nominat? certe in omnibus nostris alternus ille versus unicus est, non geminus: atque ita omnes praeter Lambinum in suis repperunt; ita exhibent Loescherus et editio princeps Veneta; ita denique Grammatici veteres citant, et Scholiastae confirmant. Rubrica codicum Leidensis et Graeviani sic habet: I. Ternarius Iambus, II. Quadratus compositus a dactylo in Iambum. Similiter fere Acron: Metrum primo versu ternarium Iambicum. Secundus ex penthemimeri dactylica et iambica. Alii dicunt esse ternarium iambicum, et II. quadratum a dactylo et Iambico. Eorundem et Reginensis Rubrica ad Epod. XIII. I. Senarius Epicus. II. Quadratus a Iambo in Dactylon. At Rubrica Reginensis ad Epodon hunc XI. paullo diversa est: Metrum primo versu Iambicus Ternarius, secundus e longa Iambicus scanditur ita,

Scribere | versicu los | amo re per|culsum | gravi.

Ubi pro e longa iambicus, quod nullum sensum habet, corrigendum Elegoiambicus, ut Cruquius in suis invenit, compositus nempe et Elegiaco versu et Iambico. Elegiambum, et vicissim Iambelegum habes apud Marium Victorinum p. 2592. *Ἰαμβ-έλεγον* apud Hephaestionem p. 51. Porro quid in alteris Rubricis et Acrone Quadratus sibi velit, non omnes, opinor, sciunt. Equidem corruptum esse, dico ex Graeco vocabulo per Latinos librarios vitiose scripto, *ἀσυναρτητος*. Cruquius enim in Blandiniis suis *συναρτητῶς* reperit, sibi minime intellectum. Sed et illic et hic *ἀσυναρτητος* reponendum est; quod, quid sit, et totum simul huius Epodi artificium, iam tibi elucidabo. Sub primis Poeticae artis initiis simplice pede versus decurrebant, Heroicus dactylo, Trochaicus et Iambicus uterque suo; nisi ubi pes omnibus illis cognatus Spondeus, interponebatur, quo versus, ut Noster ait, tardior paulo graviorque ad aures veniret. Postea, ut varietatis gratiam aucuparentur, cola quaedam sive partes Heroici versus cum colis Trochaici generis vel Iambici, et vicissim, in unum versum miscebant; unde magnus novorum versuum numerus illico nascebatur: quos Graeci magistri *ἀσυναρτήτους*, hoc est, inconnexos vocabant; quia alterum colon altero diversi generis connecti et coagmentari non potest, utcumque uno versiculo utrumque sit conclusum. Horum *ἀσυναρτήτων* numerum ad LXIV usque exsurgere narrant Scholiastes Hephaestionis p. 52 et Marius Victorinus p. 2552. Parens autem et inventor horum erat Archilochus. *Πρῶτος ἀσυναρτήτοις Ἀρχιλόχος κέχη-*

consonata versibus Archi-
genae profert; quorum
imitatio est. Unum ergo
q̄ mei cō. ἑρμηνεύω,
Heroicum, posterioris trop̄

adprop̄ p̄p̄ 479.

Carm. I, 4:

eris et Penei.

1 profert εὐκαρπυῖός pro
luctus colla duce verum

in rito

hoc Epodii peccavit Lambinus. Ea
et definitio est, ut dō mōla dōt'
origo, duo cola pro uno varia
in Archilochi dōmōp̄p̄p̄ (p. 51)
καρπυῖός, mei ἑρμηνεύω dōmōp̄p̄p̄
erit pars Elegiaci, posterioris pars

Alia p̄ 4 ἑρμηνεύω; 1 ἑρμηνεύω dōmōp̄p̄.

Et ad hoc exemplum simul tantum decurrit Horatius in hoc ipso
Epodo XI:

Scribere versiculos | amore periculum gravi.

Tertium autem Asynarteti genus, quale nullum ex Archilochi
profert Hephaestico, est illud Epodi XIII; ubi ordine inverso
pars Iambici praecedit, et pars Elegiaci subsequitur; tamquam
si scriberet:

1 ἑρμηνεύω dōmōp̄p̄ | Alia p̄ 4 ἑρμηνεύω.

Necque doluerunt Iovem | nunc mare rursus alitae.

Occisum de die | dumque virent genae.

Unum autem hoc invenit Horatius, an ex Archilochi acciperet,
nescis hodie; quodquidem huius opera ad nostram aetatem
non pervenerunt. Si Attilio Fortunatiano credis, Horatii in-
ventum est; sic enim ait p. 2684: Omnia metra variantur —
aut permutatione, tamquam

„Occisum de die | dumque virent genae.”

Nam cum Archilochus Heroi partem priorem cum Iambici priore

parte composuerit, ita ut antecederet Heroum, in hunc modum
Scribere versiculos | amore percutsum gravi: Horatius immo
ut antecederet Iambici pars, sequeretur Heroi sic:

Occasionem de die | dumque virent genua.

Eadem fere habes apud eundem p. 2699. Tamen, opinor, Hi
ipsi de se potior fides habenda est; qui clare negat, se
carminis modos immutasse, Epist. II, 19:

*Parios ego primus Iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.
Ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,
quod timui mutare modos et carminis artem.*

Et certe hunc ipsum versum Archilochium vocat Diomedes
et Scholiastes Blandinius de metris apud Cruquium in fine
Sed utcumque hoc fuerit: utrumque Epodon, et hunc X
alterum XIII, alternos versus ἀσυναρτήτους habere, ex do-
colis constantes; atque ea cola intra unum versiculum co-
denda esse, non, ut Lambinus voluit, in binos dissecanda
certo, puto, compertum tibi est, ex iis quae modo attul-
Atque illis concinunt omnes ubique Grammatici, quotiescu-
de his metris agunt, ut Diomedes p. 511 et 528; Marius
rinus p. 2549, 2619, 2622 et Attilius Fortunatianus p. 27(8)
et auctor Carminis de Pasiphaë (apud Blandinium de
scriptorem, et Pithoeum) quo omnia Horatiana metra eleg-
complexus est, singulis versibus singula asynarteta exhi-
Cecropides iuvenis | quem perculit fractum manu, filo resc-
Cnossiae | tristia tecta domus. Denique disertissimus il-
metris scriptor, Terentianus Maurus, in ipso fine operis, ex do-
colis unum versum fieri, bis clare testatur; cuius locum, ol-
gularem viri auctoritatem et elegantiam, integrum hic subi-
ubi de Flacco loquitur:

*Nec non trimetro talem Epodum comparat.
Pentametri partem dactylicam subicit,
atque dimetron ad hoc; | unumque versum reddidit:
Petti, nihil me, sicut antea, iuvat
scribere versiculos | amore perculsum gravi.
Semelque et istud functus est.*

Idemque Epodon non trimetro reddidit:

*Sed versum heroum voluit praemittere totum,
dein trimetrum conlocat | commaque dactylicum.*

Vides tamen nihilominus, tam haec cola apud Archilochum, quam
Ela apud Flaccum, in unum versum evalegere.

Der berühmte englische Kritiker macht sich hier um die
Wissenschaft der antiken Metrik dadurch sehr verdient, dass er
die bis dahin unbekannte Thatsache aufdeckt: bei Archilochos
und seinem Nachahmer Horaz gibt es bestimmte Arten von
Versen, die noch nicht von dem Gesetze beherrscht werden, dass
im Iakute nur an bestimmten Stellen die *εὐκλείῃ ἀνάσπον*
und der Hiatos gestattet ist. Einer dieser Versen ist nach Hephae-
stion ein *μῦθος λουσέμενος*. Aber damit ist nicht genug,
dass, wie Bentley will, alle diese Versen, in welchen die genannten
beiden Eigentümlichkeiten der Prosodie vorkommen, *λουσέμενος*
zu nennen seien. Vielmehr bezieht sich dieser Ausdruck auf
die Zusammensetzung aus bestimmten metrischen Elementen,
nicht auf prosodische Eigenheiten. Die von Hephæstion im
Euchiridion gegebene Definition ist unlaugbar zweideutig. Die
Scholien machen die Sache verständlicher. In den grösseren
metrischen Werken wird Hephæstion die Lehre von den Asyn-

§ 47.

Dactylo-trochäische μέτρα μικτά (Logaöden).

Die trochäisch-daktylischen μέτρα μικτά nach der Tradition der Metriker können entweder mehrere oder nur einen mit Trochäen und Iamben gemischten Dactylus oder Anapäst enthalten. Sie führen hiernach wenigstens bei den uns vorliegenden Metrikern eine durchaus verschiedene Nomenclatur.

I.

Μικτά mit zwei oder mehreren Daktylen oder Anapästen

heissen, wenn diese Takte den Anlaut des Metrums bilden, daktylische oder anapästische Logaöden, λογαοιδικά δακτυλικά und λογαοιδικά ἀναπαιστικά Hephaest. p. 25. 29.

Im daktylischen Logaödikon ist zwei oder mehreren Daktylen, wie Haphaestion p. 25 sagt, eine trochäische Dipodie hinzugefügt, z. B. im sogenannten logaödischen Ἀλκακόν

⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑, ⏑ ⏑
καὶ τις ἐπ' ἱσχατιαῖσιν οἴκεις

oder im logaödischen Ἰραξίλλειον

⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑, ⏑ ⏑
ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα,
παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἐνερθε νύμφα.

Das erste können wir nach der Zahl seiner Einzeltakte eine daktylisch-logaödische Tetrapodie, das zweite eine Pentapodie nennen.

Im anapästischen Logaödikon kann an Stelle des anlautenden Anapästes auch ein Spondeus oder Iambus stehen, die Apopthesis ist wie bei den ungemischten Anapästen gewöhnlich katalektisch (Hephästion führt dies als die einzige Form des anapästischen Logaödikons an). So z. B. das aus 4 Anapästen und einem katalektischen Diambus bestehende Ἀρχεβούλειον, welches wir nach der Zahl seiner Einzeltakte als katalektische Hexapodie bezeichnen können.

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῷδ' αἰδεῖν.
Νύμφα, σὺ μὲν ἀστερίαν ὕψ' ἄμαξαν ἤδη.
Φιλωτέρα ἄρτι γὰρ ἂ Σικελὰ μὲν Ἔννα.

Nach Aristides p. 50 τὰ μὲν αὐτῶν (d. i. τῶν μέτρων) εἰς ὁλοκλήρων ἄρχεται τῶν ποδῶν ὧν τὰς ἐπωνυμίας ἔχει τὰ δὲ εἰς

kann seinen Dactylus entweder an erster oder zweiter oder dritter Stelle haben, während die übrigen Stellen durch Trochäen ausgedrückt werden. Ist eine solche Reihe im Auslaute durch eine in der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* bestehende Anakrusis erläutert, so stellt sich dieselbe als monanapästisches *μικτόν* dar, welches seinen Anapäst entweder an zweiter, dritter oder an vierter Stelle hat. Als Beispiel möge die akatalektische Tetrapodie dienen:

Monodaktylische Tetrapodie:				Monanapästische Tetrapodie:			
1	2	3	4	1	2	3	4
Nr. 1. — ∪, — ∪, — ∪, — ∪				Nr. 4. ∪ —, ∪ ∪ —, ∪ —, ∪ —			
Nr. 2. — ∪, — ∞, — ∪, — ∪				Nr. 5. ∪ —, ∪ —, ∞ —, ∪ —			
Nr. 3. — ∪, — ∪, — ∞, — ∪				Nr. 6. ∪ —, ∪ —, ∪ —, ∞ —			

An derselben Stelle, an welcher im *τροχαϊκόν* und *ιαμβικόν καθαρόν* der Spondeus statt des Trochäus und Iambus gestattet ist, an eben derselben Stelle kann auch in diesen gemischten Reihen der Iambus und Trochäus gegen einen Spondeus vertauscht werden, also jeder anlautende Iambus (in Nr. 4. 5. 6), so wie der zweite Trochäus in Nr. 3 und der dritte Iambus in Nr. 6, wie wir dies in den vorstehenden Schemata durch eine über die Kürze gesetzte Länge angedeutet haben. Bisher hat sich die Auffassung der Metriker wenigstens in den Hauptpunkten überall in schöner Uebereinstimmung der rhythmischen Beschaffenheit gezeigt, für die vorliegende Mischung aber ist dies anders. Statt hier nämlich Trochäen und einen Dactylus, oder Iamben und einen Anapäst zu erblicken, fassen sie vielmehr diese Reihen als Combination von Trochäen oder Iamben mit einem *πρὸς τετρασύλλαβος* des von ihnen sogenannten *γένος ἐξάσημον* auf: eines *Ionicus a minore*, oder eines *Ionicus a maiore*, oder eines *Choriamben*, oder auch nach der späteren Theorie des Heliodor eines *Antispast*. Wir beginnen mit ihrer Auffassung der anakrusischen Formen.

1. Monanapästische *μικτά*.

Diese sollen nach der übereinstimmenden Tradition aller unserer alten Metriker Mischungen aus einem *Ionicus a maiore* oder *a minore* und einer trochäischen oder iambischen Dipodie sein. Hat nämlich z. B. in den oben mit 4. 5. 6 bezeichneten monanapästischen *μικτά* die dort verstattete *συλλαβὴ ἀδιάφορος* die Form der Länge, so kommt das vierte dem äusseren Silbenschema nach mit einem taktwechselnden *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* oder, wie es Hephästion nennt, mit einem *ἀπὸ μείζονος ἰωνικὸν ἐπίμικτον*

- a. Die monanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an zweiter Stelle als *ἰωνικά ἀπὸ μείζονος μικτά*.

Die akatal. Tripodie $\cup \text{ } \text{ } \cup \cup \text{ } \cup \text{ } \cup$

als $\cup \text{ } \text{ } \cup \cup | \text{ } \cup \text{ } \cup$ katalekt. Dimetron

*Ἄδ' Ἀρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν Ἀλφεὸν* (Telesilla).

Die katal. Tetrapodie $\cup \text{ } \text{ } \cup \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup$

als $\cup - \cup \cup | - \cup - -$ akatal. Dimetron

*Δέδυκε μὲν ἃ σελάνα
καὶ πληιάδες· μέσαι δέ* (Sappho).

Die katal. Pentapodie $\cup \text{ } \text{ } \cup \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup$

als $- - \cup \cup | - \cup - \cup | - -$ brachykatal. Trimetron

*Πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἃ σελάνα,
αἱ δ' ὥς περὶ βωμὸν ἐστάθησαν* (Sappho).

Die katal. Hexapodie $\cup \text{ } \text{ } \cup \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup$

als $\cup - \cup \cup | - \cup - \cup | - \cup - -$ akatal. Tetrametr.

Τριβαλέτερ', οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι λάβει.

- b. Die monanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an dritter Stelle als *ἐπιωνικά ἀπ' ἐλάσσονος μικτά*.

Das aus einer katalektischen Tetrapodie und einer Tripodie zusammengesetzte sog. *μέτρον Εὐπολίδειον*

$\cup \text{ } \text{ } \cup \text{ } \text{ } \cup \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup$

als $- - \cup - \cup \cup - - | \cup - \cup - | \cup \cup -$ katal. Trimetron

*ὦ καλλίστη πόλι πασῶν | ὅσας Κλέων ἔφορᾷ,
ὥς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦεθρα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔστι.*

Die katal. Hexapodie $\cup \text{ } \text{ } \cup \text{ } \text{ } \cup \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup \text{ } \cup$

als $\cup - \cup - | \cup \cup - \cup | - \cup - -$ als akatal. Trimetron

(Diiambus und Anaklomenon)

ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα καλὰν ἀμοιβάν.

Ψαπφοὶ τί τὰν πολύολβον Ἀφροδίταν.

- c. Die monanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an vierter Stelle als *ἐπιωνικά ἀπὸ μείζονος*.

Die akatal. Pentapodie $\cup \text{ } \text{ } \cup \text{ } \text{ } \cup \text{ } \text{ } \cup \text{ } \text{ } \cup$

als $\cup - \cup - | \cup - \cup \cup | - \cup -$ katal. Trimetron

*ὦ 'ναξ Ἀπολλον, κατ' μεγάλην Διός.
Μέλαγχρος· αἰδώς ἄξιος εἰς πόλιν.*

Es ist eine Eigentümlichkeit dieser *metra*, dass der anstehende Trochäus vor dem unmittelbar folgenden Daktylus willkürlich mit dem Spondeus oder Iambus, oder bei den Ioniern Vokalen sogar mit der Doppelkürze vertauscht werden kann. Die älteren Metriker gehen von der spondeischen Form des anstehenden Taktes aus und sehen alsdann in dem *Metrum* ein *Ionische des' diéstoros* mit einem vorausgehenden Molossus, welcher als Contraction eines Ioniens a minore aufgefasst wird. Das ganze *Metrum* ist alsdann, wie die monosyllabischen *metra*, ein ionisches und zwar ein *Ionische des' diéstoros metron*. So wird dann die deutroedaktylische Pentapodie (das sogenannte *σπινειν Πεντάποιον ἑξαστάλλιστον*).

zusammen als
 d. i. als ein *σπινειν ἑξαστάλλιστον Ionische des' diéstoros*.

Diese ionische Auffassung der Deutroedaktylien stammt zwar hinweg aus der alten klassischen Zeit, aber sie ist von den vorliegenden Auffassungen die älteste, denn nachweislich ist dieselbe durch Varro bezeugt. Atil. Fort. p. 319: *Ex quo non*

est mirandum quod Varro in Scenodidascalico Phalaecion metrum ionicum trimetrum appellat et quidem ionicum minorem (libb. appellat quidem). Terent. Maur. 2845: Idciro genus hoc Phalaeciorum vir doctissimus undique Varro ad legem rediens ionicorum, hinc natos ait esse, sed minores. 2282: nec mirum puto, quando Varro versus hos ut diximus ex ione natos distinguat numero pedum minores. Derselben ionischen Messung fügt sich, wie wir nicht weiter auszuführen brauchen, sodann jedwedes andere monodaktylische $\mu\iota\tau\acute{\alpha}\nu$, welches seinen Daktylus an zweiter Stelle hat; ist der erste Fuss kein Spondeus, sondern ein Trochäus oder Iambus, so passt für diese vermeintlichen $\iota\omega\nu\iota\acute{\alpha}\ \acute{\alpha}\pi'\ \acute{\epsilon}\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\omicron\varsigma$ eine ähnliche Theorie wie die von den Metrikern für die als vermeintliche $\iota\omega\nu\iota\acute{\alpha}$ gemessenen monanapästischen $\mu\iota\tau\acute{\alpha}$, nämlich die Annahme der Lizenz, dass in diesen Metren der sechszeitige ionische Fuss mit einem fünfzeitigen päonischen Fusse vertauscht werden kann:

$$\begin{array}{ccccccc} - & - & - & | & \cup & \cup & - & \cup & | & - & \cup & - & - \\ - & \cup & - & | & \cup & \cup & - & \cup & | & - & \cup & - & - \\ \cup & - & - & | & \cup & \cup & - & \cup & | & - & \cup & - & - \end{array}$$

Wir wissen, dass Atilius Fortunatianus und Terentianus Maurus, welche uns diese ionische Messung als die bei Varro vorkommende überliefern, aus der Metrik des den Varro benutzenden Cäsus Bassus schöpfen, sie sind mithin die Repräsentanten eines älteren metrischen Systems als des Heliodorischen und Hephästioneischen. Die Vertreter dieses älteren Systemes haben nun aber noch eine andere Auffassung der deuterodaktylischen Reihen. Sie sondern z. B. in der katal. Tetrapodie

$$\acute{\iota} - \acute{\iota} \cup \cup \acute{\iota} \cup \acute{\iota}$$

zunächst den anlautenden Einzeltakt ab; auf diesen folgt, wie sie sagen, ein Choriambus und auf diesen ein Iambus.

$$- - | - \cup \cup - | \cup -$$

Bei Hephästion und in den aus Heliodor geschöpften Darstellungen finden wir weder die ionische noch die choriambische Auffassung. Hier werden vielmehr diese Kola in den Antispast und den Diambus zerlegt und deshalb als $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\sigma\pi\alpha\sigma\tau\iota\acute{\alpha}\ \mu\iota\tau\acute{\alpha}$ bezeichnet. Geht die ionische Auffassung von der spondeischen Form des anlautenden Taktes aus, so legt die antispastische Auffassung die mit dem Iambus anlautende Form zu Grunde. Die

katal. Tetrapodie $\cup - - \cup \cup - \cup -$

wird gemessen als $\cup - - \cup \cup - \cup -$ antispastisches Dimetron.

Messung unbekannt, wie man denn früher überhaupt in dem sogenannten *πέντε ἡέξαμετρον* nur ein dreifaches *σίδος* (ionius a maior, a minor, Choriambus) statuirte, ohne ein *σίδος* demetriums zu kennen. Die in der zweiten Auflage meiner griechischen Metrik gegebene Darstellung wird keinen Zweifel dorthin lassen, dass die antispastische Messung erst durch Heliodor und eine Schule aufgefunden ist. Trotz der anfänglich gegen dieselbe auftretenden Gegner ist sie schließlich die allgemeine geworden. So erzählt Marinus Victorinus p. 118: *Scio quosdam super antispasti specie recipiendo inter novem prototypa dubitasse. Nam uti aliquoties veteris integrum ac ex carmen . . . componere prohibetur. Verum cum idem pari cognatione, quae . . . antispastus duobus utrinque brevibus duas longas in medio sillas habeat, choriambus autem duobus utrinque longis medias levet, consentaneum ratione bonae eadem inter principalis novem metra, ipsa paritatis quae inter se congruant contemplatione, vindicandum esse dicunt. Quid ergo nuper hoc in dubium prius auctores deduxerit, plenius referam. Cuiusmodi antispasti, ut Liba mouer atque alii Graecorum opinionem*

secuti referunt, non semper ita perseverat ut in principio pedis iambus collocetur, indifferenter enim auctores lyrico metro antispastico initia praestiterunt, saepe enim pro iambo primo aut spondeus ut trochaeus aut pyrrhichius ponitur. Die Einwände gegen die antispastische Messung wurden also mit der Reflexion niedergeschlagen, dass der Antispast $\cup - - \cup$ der $\rho\acute{o}\upsilon\varsigma \acute{\alpha}\nu\tau\iota\pi\alpha\theta\acute{\eta}\varsigma$ des Choriambus $- \cup \cup -$ sei und daher neben dem Choriambus mit demselben Rechte eine Stelle unter den $\pi\rho\omega\tau\acute{o}\tau\upsilon\pi\alpha$ einnehmen könne, wie der Ionicus a minore neben seinem $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\pi\alpha\theta\acute{\eta}\varsigma \rho\acute{o}\upsilon\varsigma$, dem Ionicus a maiore. Für uns kann natürlich die antispastische Auffassung des Heliodor nicht die geringste Autorität haben. Von der bei den Lateinern vorkommenden choriambischen Auffassung der bei Heliodor als Antispastica bezeichneten Reihen meint G. Hermann Elem. p. 433 *errorem* (nämlich die fehlerhafte antispastische Messung) *animadvertunt Latini grammatici*. Wenn aber hier die Lateiner choriambische Messung statuiren, so folgen sie darin der älteren Weise, welche lange vorher, ehe man antispastisch mass, üblich war. Und doch ist auch diese choriambische Messung eine für uns durchaus nicht massgebende Neuerung des bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehenden Systems.

c. Die Tritodaktylica.

Stehen die $\mu\iota\kappa\tau\acute{\alpha}$ an vierter Stelle, so sieht Hephaestion und die Metriker in ihnen ein Choriambikon mit vorausgehender trochäischer Dipodie und nennt sie $\epsilon\pi\iota\chi\omicron\rho\iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{\alpha}$, z. B. die akatal. Pentapodie, genannt $\acute{\epsilon}\nu\delta\epsilon\kappa\alpha\sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\alpha\beta\omicron\nu \Sigma\alpha\phi\iota\kappa\acute{o}\nu$:

$- \cup - \cup - \cup \cup - \cup - \cup$

wird gemessen als $- \cup - \cup | - \cup \cup - | \cup - \cup$ katal. Trimetron

$\rho\omicron\iota\kappa\iota\lambda\acute{o}\theta\rho\nu \acute{\alpha}\theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau \acute{\Lambda}\phi\rho\omicron\delta\iota\tau\alpha.$

$\chi\alpha\iota\rho\epsilon \text{ Κυλλάνας } \acute{o} \mu\acute{\epsilon}\delta\epsilon\iota\varsigma, \sigma\acute{\epsilon} \gamma\acute{\alpha}\rho \mu\omicron\iota.$

Das bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehende System war hiernach folgendes: Von den 3 monodaktylischen und den 3 monanapästischen $\mu\iota\kappa\tau\acute{\alpha}$, also zusammen 6 verschiedenen Mischungen, werden zwei als $\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{\alpha} \acute{\alpha}\pi' \acute{\epsilon}\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\omicron\varsigma$, zwei als $\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{\alpha} \acute{\alpha}\pi\acute{o} \mu\epsilon\acute{\iota}\zeta\omicron\nu\omicron\varsigma$, zwei als $\chi\omicron\rho\iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{\alpha}$ gemessen. Dies sind die 3 in der vorheliodorischen Zeit recipirten $\epsilon\iota\delta\eta \mu\epsilon\tau\rho\iota\kappa\acute{\alpha}$ des $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\xi\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\nu$. Von den nach jedem $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ gemessenen zwei Mischungen wird die jedesmal Eine mit der Vorsatzsilbe $\epsilon\pi\iota$ bezeichnet: $\epsilon\pi\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{o}\nu \acute{\alpha}\pi' \acute{\epsilon}\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\omicron\varsigma$, $\epsilon\pi\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{o}\nu \acute{\alpha}\pi\acute{o} \mu\epsilon\acute{\iota}\zeta\omicron\nu\omicron\varsigma$, $\epsilon\pi\iota\chi\omicron\rho\iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{o}\nu$:

früher durchaus fremden Terminologie *versus* und *gapsus* *versus* *parvus* versehen hat. Es ist dies ein sehr zu beklagender Eingriff in den Organismus der metrischen Doctrin, denn die Subsumption aller Metra unter ein verkehrtes Rhythmengeschlecht musste sofort auch eine Verkehrung aller übrigen hier in Frage kommenden Begriffe der Anatalexis, Katalexis, der asynartischen und synartischen Formen zur Folge haben. Wir werden darüber weiterhin (§. 361) zu sprechen haben. Zunächst ist die bei den Metrikern bestehende Eintheilung der daktylischen und anapästischen *parvus* in die beiden Klassen der

versus expeditus und *versus demidctus parvus*

zu erläutern. Es geht dieselbe von der in den taktwechselnden *versus* bestehenden Erscheinung aus, dass sich die ionischen Füße, sowohl *a minore* wie *a maiore*, ohne Widerstreben mit Ditrochäen vermengen. Zwischen Ionici und Trochäen bestehe „also“, so meinte man, eine *expeditus*. In gleicher Weise wird dann die für die monanapästischen und monodaktylischen Metra statuirte

Verbindung eines Ionicus mit einem Ditrochäus als eine „*μῆξις κατὰ συμπάθειαν*“ aufgefasst, aber für die Verbindung eines Ionicus mit einem Diiambus, welche für die aus *ἐπιωνικά* bezeichneten monanapästischen *μικτά* angenommen wird, lässt sich in den wirklichen Metra Ionica keine Parallele nachweisen, und so ist dann eine Verbindung dieser letzteren Art eine *μῆξις κατ’ ἀντιπάθειαν*.

Wie in der *ἐξάσημος ἐπιπλοκή* aus dem *ἰωνικὸν ἀπ’ ἐλάσσονος* durch *ἀφαίρεσις* des anlautenden zweizeitigen Takttheiles das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* entsteht, so entsteht durch die gleiche *ἀφαίρεσις* aus dem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* das *χοριαμβικόν*, nicht nur wenn diese Metra *καθαρά*, sondern auch wenn sie *μικτά* sind:

$$\begin{array}{ccccccc} \infty & - & \cup & \cup & - & \cup & - \\ & - & \cup & \cup & - & \cup & - \\ & & \cup & \cup & - & \cup & - \end{array}$$

In derselben *συμπάθεια*, in welcher in den beiden ersten Metren der Ionicus mit dem Ditrochäus steht, in derselben *συμπάθεια* steht im dritten Metrum der Choriambus mit dem Diiambus. Die von den Metrikern für die protodaktylischen *μικτά* angenommenen *χοριαμβικά μικτά* gehören also gleich den *ἰωνικά μικτά* zu den *κατὰ συμπάθειαν μῆξεις*; die im *ἐπιχοριαμβικόν* angenommene Verbindung zwischen Ditrochäus und Choriambus muss dagegen gleich der Verbindung eines Diiambus mit dem Ionicus eine *κατ’ ἀντιπάθειαν μῆξις* sein.

Die mit dem Vorsatz *ἐπι* bezeichneten *μικτά* d. i. die *ἐπιωνικά* und *ἐπιχοριαμβικά* sind also *κατ’ ἀντιπάθεια μικτά*, die gemischten *ἰωνικά* und *χοριαμβικά* dagegen sind *κατὰ συμπάθειαν μικτά*. Zu der letzteren Klasse werden auch die logaῶdischen Daktylika und Anapästika hinzugerechnet. Statt *κατὰ συμπάθειαν μικτά* wird auch der Terminus *ὁμοιοειδῆ* gebraucht, welcher ebenfalls die Aehnlichkeit und Verwandtschaft der mit einander verbundenen Elemente anzeigt.

Κατὰ συμπάθειαν μικτά oder ὁμοιοειδῆ:

$$\begin{array}{ccccccc} - & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & - & \cup & \text{δαιτυλικὸν λογασιδικόν} \\ \cup & - & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & - & \text{ἀνακαιστικὸν λογασιδικόν} \\ & - & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & - & \text{χοριαμβικόν} \\ \cup & - & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & - & \text{ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος} \\ & - & - & \cup & \cup & \cup & \cup & - & \text{ἰωνικὸν ἀπ’ ἐλάσσονος.} \end{array}$$

Κατ’ ἀντιπάθειαν μικτά:

$$\begin{array}{ccccccc} \cup & - & \cup & \cup & \cup & \cup & - & \cup & \text{ἐπιωνικὸν ἀπ’ ἐλάσσονος} \\ & - & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & \text{ἐπιχοριαμβικόν} \\ \cup & - & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & \text{ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.} \end{array}$$

gęstota
m von He-
die Klasse
polytechni-
Schollanten
lenden und
Anwendung
oft in
übergabende

virke Poly-
pina: pępa
wiel pępa
schauung
n. Dies ist
„ordnungs-
za und tro-
ste kommt
le (der tro-
st“ erscheint
pępa pępa
Schollanten,
pępa, wępa
und wępa-
wępa wępa
9: de wępa
wępa wępa
215, 23: de
l. wępa
h. 211, 24:
wępa wępa
wępa wępa
8' de wępa
wępa wępa
v de wępa
wępa. —
von Stellen
t oder Cho-
lambus und
n derselben

Weise verbundenen Ditrochäus vindicirt, z. B. $- \cup \cup -$, $\cup - \cup$ oder $\cup - - \cup$, $\cup - \cup - ||| \cup - \cup -$, $\cup \cup - -$, sondern auch einem trochäischen (nicht gemischten) Kolon, welches mit einem $\kappa\alpha\mu\iota\kappa\tau\acute{o}\nu$ zu einem Verse zusammengeschlossen ist, z. B. $- \cup \cup -$, $\cup - \cup - \cup$, $- \cup -$.

b. Der durch Silben-Hyperthesis bewirkte Polyschematismus. Hephaestion sagt in seinem Capitel von den Ischematisten p. 58, 3, dass einige Dichter auch das $\kappa\alpha\lambda\omicron\nu$ $\kappa\acute{\omega}\nu\epsilon\iota\omicron\nu$

a. $- \cup - \cup$, $\cup - \cup -$ ($\acute{\alpha}\nu\tau\iota\sigma\pi\alpha\sigma\tau\iota\kappa\acute{o}\nu$ $\mu\iota\kappa\tau\acute{o}\nu$)

in der Weise als $\pi\omicron\lambda\upsilon\sigma\chi\eta\mu\acute{\alpha}\tau\iota\sigma\tau\omicron\nu$ gebildet hätten, dass sie selbe in

b. $- \cup - \cup$, $- \cup \cup -$ ($\acute{\epsilon}\pi\iota\chi\omicron\rho\iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{o}\nu$ $\mu\iota\kappa\tau\acute{o}\nu$)

verwandelten. Aus den von Hephästion angeführten Beispielen geht zwar nicht hervor, dass diese beiden Formen bei stichis oder antistrophischer Repetition mit einander vertauscht wurden, seine Worte scheinen weiter nichts zu besagen, als dass die beiden verwandten Formen a und b (a mit dem Daktylus an zweiter, b mit dem Daktylus an dritter Stelle) den gemeinsamen Namen $\Gamma\lambda\upsilon\kappa\acute{\omega}\nu\epsilon\iota\omicron\nu$ führten und dass die Metriker die am frühesten häufigsten vorkommende Art des Glykoneions (die antispastische als die normale, die andere (die epichoriambische Form b) die polyschematische angesehen hätten. Aber es lässt sich antistrophische Responsion beider Reihen in der That bei Tragikern nachweisen, z. B.

Phil. 1123 $\pi\acute{\omicron}\nu\tau\omicron\varsigma$ $\theta\epsilon\iota\omicron\varsigma$ $\acute{\epsilon}\phi\acute{\eta}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$
1147 $\acute{\epsilon}\theta\eta\eta$ $\theta\eta\rho\acute{\omega}\nu$ $\omicron\upsilon\varsigma$ $\acute{\omicron}\delta'$ $\acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota$

Hel. 1487 $\acute{\omega}$ $\pi\tau\alpha\upsilon\alpha\iota$ $\delta\omicron\lambda\iota\chi\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\varsigma$
1504 $\nu\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\iota\varsigma$ $\epsilon\upsilon\acute{\alpha}\lambda\iota\varsigma$ $\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\iota$

Jener Satz Hephaestions, dass das antipastische Glykoneion in eine polyschematische Umwandlung in ein $\delta\acute{\iota}\mu\epsilon\tau\omicron\nu$ $\acute{\epsilon}\pi\iota\chi\omicron\rho\iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{o}\nu$ übererfahre, obwohl er an sich nicht völlig klar ist, deutet in Verbindung mit dieser Thatsache entschieden darauf hin, dass eine Lehre der Metriker war, es werde der schliessende Dittambus des antispastischen Glykoneums bei antistrophischer oder stichischer Repetition mit dem Choriambus vertauscht und dass diese Vertauschung in derselben Weise zu den polyschematischen Umformungen gehöre, wie die illegitime ($\pi\alpha\rho\acute{\alpha}$ $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\nu$) geschehe. Ein solcher Satz der Metriker weisen nun auch mit Entschiedenheit die Scholien zu unserer Stelle des Hephaestion; sie gewähren uns nämlich den in Hephaestions Encheiridion selber nicht

Länge gleich, stets aber muss die (gesungene) Länge das Doppelte der (gesungenen) Kürze sein.

Der Regel nach hat die (gesungene) Kürze den rhythmischen Umfang des Chronos protos. Aristoxenus sagt Rhythmik 2, 12: „Die Zeit, auf welche in keiner Weise weder 2 Töne, noch 2 Silben, noch 2 Semeia der Orchestik kommen können, die wollen wir Chronos protos nennen. Auf welche Weise aber die Empfindung zum Chronos protos gelangt, das wird im Abschnitte von den Takt-Schemata klar werden.“ Dieser Abschnitt der Aristoxenischen Rhythmik ist uns nicht mehr erhalten. Doch berührt Aristoxenus das dort Gesagte in seiner dritten Harmonik § 9: „Auch die Rhythmik beschäftigt sich mit Constantem und Variablem. Das Verhältniss, nach welchem die Rhythmengeschlechter verschieden sind, ist ein constantes, während die Takt-Megethe in Folge der Agoge variabel sind.“ — Der λόγος ποδικός ist im daktylischen Versfusse – ∪ ∪ unveränderlich der λόγος ἴσος (stets ist die Thesis der Arsis gleich); im trochäischen Versfusse – ∪ herrscht unveränderlich der λόγος διπλάσιος (stets ist die Thesis das Doppelte der Arsis). Das μέγεθος ποδικόν sowohl des Daktylus wie des Trochäus ist variabel. Aristoxenus bei Porphy. ad Ptolem. p. 255 „εἴπερ εἰσὶν ἐκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι . . .“ und weiter: „καθόλου δὴ νοητέον ὅς ἂν ληφθῇ τῶν ῥυθμῶν, ὁμοίως εἰπεῖν ὁ τροχαῖος, ἐπὶ τῇσδε τινος ἀγωγῆς τεθεῖς ἀπείρων ἐκείνων πρῶτων ἓνα τινὰ λήψεται εἰς αὐτόν.“

Dass in einem aus Trochäen und Daktylen zusammengesetzten Metron der eine dieser Versfüsse so gross wie der andere ist, ist von Apel und Boeckh im Gegensatze zu Hermann aus dem Begriffe des Rhythmus mit Recht gefolgert worden: Boeckh hat auch dies erkannt, dass die Gleichstellung des Daktylus mit dem Trochäus durch die μεταβολὴ τῆς ῥυθμικῆς ἀγωγῆς bewirkt wird. Abweichend von Boeckh aber messen wir den im Zeitwerthe mit dem Trochäus gleichgestellten Daktylus folgendermassen:

	2 1 1		2½ 1½
δάκτυλος τετράσημος – ∪ ∪		τροχαῖος τετράσημος – ∪	
	2 1		1½ ½ ½
τροχαῖος τρίσημος – ∪		δάκτυλος τρίσημος – ∪ ∪	

In diesen Versfüssen, die allein der melischen Poesie angehören (nicht wie der kyklische Fuss der Rhapsoden), ist die

lange Silbe stets das Doppelte der kurzen. Nach Anleitung von Dionys de comp. verb. nennen wir diese langen und kurzen Silben:

μακρὰ μακρᾶς μακροτέρα - 2½
Länge des τροχαῖος τετράσημος

μακρὰ τελεία δίσημος - 2
Länge des δακτ. τετράσ. und des
τροχαῖος τρίσημος

μακρὰ μακρᾶς βραχυτέρα - 1½
Länge des δάκτυλος τρίσημος

βραχεῖα βραχείας μακροτέρα ∪ 1½
Kürze des τροχαῖος τετράσημος

βραχεῖα τελεία μονόσημος ∪ 1
Kürze des δάκτυλος τετράσημος und des
τροχαῖος τρίσημος

βραχεῖα βραχείας βραχυτέρα ∪ 1½
Kürze des δάκτυλος τρίσημος.

Zu diesen Silbenmessungen des 3zeiligen Daktylus und des 4zeiligen Trochäus kommen noch hinzu die polyschematischen Anfangsfüße

⌣ - polyschematischer Spondeus
1½ 1½

∪ ∪ polyschematischer Pyrrhichius
1½ 1½

∪ - polyschematischer Jambus.
1 2

B.

Die Metra der zweiten Antipatheia.

Secundäre Metra.

§ 48.

Schon bei den Metren der ersten Sympatheia kam es häufig genug vor, dass die Tradition der Metriker von der des Aristoxenus differirte. Selbstverständlich musste in solchen Fällen stets Aristoxenus das oberste Regulativ sein. Noch mehr ist dies bei den Metren der zweiten Sympatheia, den Metren des πούς πεντάσημος und des πούς ἑξάσημος der Fall. Für diese Metra ist mit Ausnahme der bloss von den Metrikern überlieferten Anaklasis der Tonica die allgemeine Metrik so gut wie völlig auf die rhythmische Tradition angewiesen, weshalb der die Theorie der griechische Rhythmik enthaltende Band das, was über die Metra der zweiten Antipatheia im allgemeinen zu sagen ist, vorweg nehmen musste.

Der Verfasser der griechischen Metrik muss insbesondere bezüglich der dort dargelegten Dochmien-Theorie den Aristoxenischen Standpunkt festhalten. Gerade hier könnte es zwar den Anschein haben, als ob die Theorie der Metriker auf Zusammenhang mit der alten rhythmischen Doctrin diejenige Anspruch machen könnte, welche den Dochmios als einen ὀρθὸς ὀκτάσημος, der aus dem

ποὺς πεντάσημος und dem ποὺς τρίσημος combinirt sei, auffasst. Und doch kann diese Auffassung (sie kommt schon bei Fabius Quintilianus vor) mit ihrer Zerlegung des ὀνθμὸς δόχμιος ὀκτάσημος εἰς πεντάδα καὶ τριάδα vor der Lehre des Aristoxenus keinen Bestand haben, dass jeder in der συνεχῆς ὀνθμοποιία zulässige ποὺς entweder nach dem λόγος ἴσος oder nach dem λόγος διπλάσιος (1:2) oder nach dem λόγος ἡμιόλιος (2:3) gegliedert sein muss, dass aber jede andere Gliederung (also auch die Gliederung 3:5) unrhythmisch sein würde. Ich muss es dem Bearbeiter der speciellen Metrik anheim geben, welcher Auffassung der Dochmien er folgen will.

Für den fünfzeitigen Päon und den sechszeitigen Choriambus musste die griechische Rhythmik die bei Marius Victorinus erhaltene Tradition eines Aristoxeneers hervorziehen, dass sowohl der eine, wie der andere Versfuss den Hauptictus entweder auf der ersten oder auf der zweiten Länge hat. Vgl. Band I S. 195.



THEORIE
DER
MUSISCHEN KÜNSTE
DER
HELLENEN

VON
A. ROSSBACH UND R. WESTPHAL.

Dritte Auflage.

DRITTER BAND ZWEITE ABTHEILUNG:

SPECIELLE GRIECHISCHE METRIK.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1889.

VERLAGSSTELLE

AUGUST ROSSBACH.



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON E. O. TEUBNER.

1882.

880.56

R82'1ne

1885

v. 3

pt. 2

Vorrede zur ersten Auflage.

Wenn wir im ersten Bande dieses Werkes das antike System der griechischen Rhythmik aus den Trümmern der Tradition zu rekonstruiren und als die nothwendige Voraussetzung der Metrik hinstellen suchten, so musste bei der Darstellung der einzelnen griechischen Metra, die wir nunmehr der Oeffentlichkeit übergeben, unser Hauptbestreben darauf hingehen, die grösstentheils verschollene Kunde der metrischen Stilarten und Strophengattungen, deren sich die Dichter als fester Kunstformen bedienten, aus der erhaltenen griechischen Litteratur wieder hervorzuholen und die Metrik als eine Wissenschaft der formalen poetischen Technik mit dem Inhalte der griechischen Dichterwerke und namentlich mit der Exegese der Dramen in den engsten Zusammenhang zu setzen. Der noch rückständige Band hat sich aus einer Darstellung der Harmonik und Orchestik zur Geschichte der musischen und metrischen Kunst der Griechen erweitert und behandelt neben der Fundamentaltheorie der *poesis musica* und ihrer Bearbeitung bei den Alten insbesondere die einzelnen Gattungen der Lyrik und des Dramas nach den formalen Seiten der Rhythmik, Musik und Orchestik, die Anordnung, die Theile der Aufführung der Tragödie und Komödie und die metrische und musische Kunst der einzelnen Dichter; der wissenschaftlichen Einheit wegen mussten wir dem vorliegenden Bande, der für sich ein selbstständiges Ganze bildet, die dritte, der Geschichte der musischen und metrischen Kunst die zweite Stelle in der Reihenfolge der drei Theile einräumen. Wir wünschen, dass unsere Fachgenossen, welche die Rhythmik so wohlwollend aufgenommen haben, auch über den folgenden Band das Urtheil abgeben können, dass wir den darin verfolgten Zweck nicht verfehlt und auch unsererseits dazu beigetragen haben, die in der sterilen Behandlung Hephästions fast abgestorbenen Lebensorgane der Metrik durch ein eindringliches Einwirken auf die Dichter und auf die Reste alter Tradition von neuem zu erwecken. Unsere Arbeit hatte nicht sowohl die Leistungen Anderer zu einer abschliessenden Darstellung zusammenzufassen, als vielmehr durch Herbeiziehung neuen Stoffes die bisherigen Grenzen der Metrik zu erweitern, — und zwar nicht etwa durch ein aus fremden Disciplinen herübergenommenes Material, sondern durch Beobachtungen, die recht eigentlich dem speciellen Gebiete der Metrik angehören.

Die Anordnung der einzelnen Metra nach Stilarten und Strophengattungen, wie wir sie zur Grundlage des metrischen

880.56

RE2' me

1885

v. 3

pt. 2.

Seien der Rhythmik, Musik und Orchestrik, die Anordnung, die Theile und die Ausführung der Tragödie und Komödie und die metrische und musische Kunst der einzelnen Dichter; der wissenschaftlichen Theil wegen setzen wir dem vorliegenden Bande, der für sich ein selbstständiges Ganze bildet, die dritte, der Geschichte der musischen und metrischen Kunst die zweite Stelle in der Reihenfolge der drei Theile einräumen. Wir wünschen, dass unsere Fachgenossen, welche die Rhythmik so wohlwollend aufgenommen haben, auch über den vorliegenden Band das Urtheil abgeben können, dass wir den darin verfolgten Zweck nicht verfehlt und auch ununterbrochen dazu beigetragen haben, die in der sterilen Behandlung Hypothesen fast abgestorbenen Lebensorgane der Metrik durch ein eindringliches Eingehen auf die Dichter und auf die Reste alter Traditionen von neuem zu erwecken. Unsere Arbeit hatte nicht sowohl die Leistungen Anderer in einer abschließenden Darstellung zusammenzufassen, als vielmehr durch Herbeiziehung neuen Stoffes die bisherigen Grenzen der Metrik zu erweitern, — und zwar nicht etwa durch ein aus fremden Disziplinen herübergenommenes Material, sondern durch Beobachtungen, die recht eigentlich dem speziellen Gebiete der Metrik angehören.

Die Anordnung der einzelnen Metra nach Stilarten und Strophenbildungen, wie wir sie zur Grundlage des metrischen

Systemes gemacht haben, rechtfertigt sich hoffentlich von selber. Die meisten Fachgenossen werden es erkannt haben, dass auf dem Gebiete der Metrik so manche Frage, die man hier aufwerfen möchte, nur dann eine genügende Antwort finden kann, wenn die engen Grenzen, in welche das metrische System der Alten eingeschlossen ist, verlassen werden, und dass überhaupt das Festhalten der Kategorien Hephästions einen bedeutenden Fortschritt der metrischen Wissenschaft unmöglich macht. Wir sind weit entfernt, hiermit einen Vorwurf gegen die unsterblichen Verdienste G. Hermanns erheben zu wollen. Als Hermann am Ende des vorigen Jahrhunderts die fast verschollene metrische Disciplin dem Kreise unserer Wissenschaften wieder zuführte, da war es eine von selbst gebotene Nothwendigkeit die überlieferten Kategorien festzuhalten, denn es galt vor Allem einen Boden zu gewinnen, auf dem gearbeitet werden konnte; es mussten zunächst die von den alten Metrikern gefundenen Gesetze durch neue Beobachtungen aus dem Schatze der erhaltenen Dichtwerke bereichert und berichtigt werden. Aber so vortrefflich die metrischen Leistungen Hermanns sind und so hoch sie über den Theorien der Alten stehen: Hermanns Werk bleibt doch immer nur eine neue, vervollständigte und verbesserte Ausgabe Hephästions und theilt die Mängel des beschränkten Systemes der Alten. Wir würden es sicherlich keine genügende Darstellung der bildenden Künste nennen, wenn man sich bei den Tempeln und Statuen auf eine Beschreibung und Classificirung der einzelnen Theile beschränkte, ohne zu sagen, wie und nach welchen Gesetzen die Basen, Säulenschäfte, Echine, Triglyphen u. s. w. zur Säule, zum Capitäl, zum dorischen und ionischen Tempel vereinigt waren. So aber behandeln die alten Metriker die rhythmischen und metrischen Kunstwerke der Dichter: sie haben das Ganze zertrümmert und die Strophe in ihre Reihen und Verse auseinander gerissen, es genügt ihnen die zerrissenen Glieder nach den Kategorien eines äusserlichen Fachwerkes zu sondern und innerhalb derselben nach dem Silbenschema zu betrachten, während sie den Rhythmus den Musikern überlassen, die wiederum ihrerseits nicht die concrete Gestalt des Einzelnen, sondern nur die abstracten Elemente der rhythmischen Theorie darstellen; wie und nach welchen Gesetzen jene *κῶλα* zum metrischen Ganzen, zur Strophe vereint waren, diese Frage haben die alten Metriker niemals aufgeworfen, sie setzen stillschweigend voraus, dass die Strophe aus den verschiedensten Reihen und Versen bestehen kann, dass hier die mannigfaltigsten Metra verbunden werden können, aber nach der Einheit in dieser bunten Mannigfaltigkeit haben sie niemals gefragt. Das antike System reicht nur für die stichischen Formen und die allereinfachsten metrischen Compositionen aus, aber nicht für das ungleich ausgedehntere Gebiet der höheren metrischen Kunst.

Die Mangelhaftigkeit des überlieferten metrischen Systemes macht eine neue Behandlungsweise unerlässlich. Wie die Disciplin der bildenden Künste von dem Begriff der Stilarten, die sich im individuellen Leben der Stämme und im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet

leben in Form und Bedeutung ebenso "scharf" wie die architektonischen
auseinander, ja die Unterschiede sind hier noch viel bedeutender, weil
sich mit jeder metrischen Stilart zugleich ein so scharf ausgeprägter

ethischer Charakter verbindet, dass der poetische Gedanke nach Ton und Inhalt und nach der jedesmaligen Situation stets eine bestimmte metrische Stilart erfordert, und dass umgekehrt dem poetischen Gedanken durch die bestimmte Strophengattung, in der er auftritt, eine besondere Färbung und Stimmung verliehen wird. Wie weit man von der Erkenntniss dieser Stilgesetze noch entfernt ist, das zeigen die neueren Versuche chorische Strophen in der Manier der Tragiker zu dichten. Von allen Strophen, die ein geistvoller und gediegener Kenner des Aeschylus in seinem gefesselten Prometheus gedichtet hat, ist auch nicht eine einzige, deren Metrum Aeschyleisches Gepräge trägt: weder in der Wahl der metrischen Reihen, noch im Umfang der Strophen, noch in der äusseren Stellung der Chorlieder, noch im Ethos zeigt sich die Manier einer Aeschyleischen Strophengattung. Es wird aber auch nicht möglich sein, jene Bildungsgesetze der Strophengattungen und metrischen Stilarten zu erkennen, so lange man in der Metrik die Strophen nur anhangsweise behandelt und hier weiter nichts thut, als das Hephästionische *περὶ ποιημάτων* durch eine Classification der Strophen nach ihrem äusseren Umfange zu erweitern und etwa noch die kleinen Strophen der ionischen und lesbischen Lyriker einzeln aufzuführen, während die sogenannten grösseren Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker mit einigen allgemeinen Bemerkungen abgethan werden. Dergleichen der Litteraturgeschichte entnommenen Kategorien können der „trockenen“ Metrik kein neues Leben geben, wenn man unbekümmert um die in der Strophe waltende metrische Einheit die Bestandtheile derselben aus einander gerissen und unter die verschiedensten Kategorien der einfachen und zusammengesetzten Verse zerstreut hat und dann von den Strophen nur die dünnen Schalen behält, aus denen der Inhalt herausgepresst ist. Ebenso wenig hilft es aber auch, die Kategorien der Stropheneintheilung aus der griechischen Harmonik zu entnehmen; das war für Pindars Epinikien möglich, aber für die dramatischen Metra ist eine Sonderung nach den Tonarten durchaus unstatthaft, und auch für Pindar haben wir die Namen dorische, äolische und lydische Strophen aufgeben müssen und sind hier wie überall lediglich von der metrischen Eigenthümlichkeit ausgegangen, denn nur so liess sich ein die ganze griechische Poesie umfassendes System der metrischen Stilarten und Strophengattungen gewinnen.

Es soll hiermit aber nicht gesagt sein, dass das metrische System, welches wir an die Stelle der Hephästionischen Kategorien setzen, ein völlig neues sei. Je mehr es uns gelang, die einzelnen Stilarten bei den Dramatikern und Lyrikern zu scheiden, um so mehr lernten wir einsehen, dass auch schon die Alten die verschiedenen Strophengattungen unterschieden haben und dass jenem der nachclassischen Zeit angehörigen Systeme der Metriker ein älteres die metrischen Stilarten nach Form und Ethos sonderndes System vorausgeht, welches der classischen Zeit der griechischen Poesie angehört und unmittelbar aus dem Leben der alten Kunst, hauptsächlich aus den Schulen der Nomosdichter hervorgegangen ist. Was wir von

Rhythmus nach wären die hierher gehörigen Metra dem iambi Geschlechte unterzuordnen, wir haben ihnen jedoch der Bequemlichkeit wegen nach dem Vorgange der obengenannten *συμπλέκοντες* eine besondere Stelle neben den drei Rhythmengeschlechtern eingeräumt nach zwei Klassen gesondert, die im Allgemeinen den daktylotrochäischen *ἀσυνάρτητα* und *μικτά* Hephästions entsprechen. In der den Daktylotrochäen, bilden die Metra der beiden Rhythmengeschlechter selbstständige Reihen, in der anderen, den Logaöden, sind die beider Rhythmengeschlechter zu einer einheitlichen Reihe zusammengetreten. So gliedern sich die metrischen Stilgattungen nach folgenden 4 Hauptkategorien: I. Einfache Metra des daktylischen Rhythmengeschlechtes: Daktylen und Anapäste. II. Einfache Metra des iambi Rhythmengeschlechtes: Trochäen, Iamben, Iambotrochäen Ionici. III. Zusammengesetzte Metra des daktylischen und iambi Rhythmengeschlechtes mit den beiden oben angegebenen Unterarten. IV. Metra des pöanischen Rhythmengeschlechtes mit den hierherhörenden *ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες*.

Innerhalb dieser Metra treten nun die rhythmischen Tropen (*τρόποι ῥυθμοποιίας*) als bestimmte Kategorien auf. In der Griechischen Rhythmik hatten wir die Aufgabe, die Theorie der *τρόποι* nach ihrer äusseren Bedeutung hinzustellen, in dem vorliegenden Bande haben wir die dort gewonnenen Resultate mit den erhaltenen Denkmalen der griechischen Poesie in Zusammenhang gebracht und in dieser Anwendung enthält die Lehre von den *τρόποι* die Fundamentalsätze der metrischen und rhythmischen Composition, wodurch der Charakter eines Gedichtes nach seiner formalen Seite bestimmt wird; der Zusammenhang der rhythmischen Tropen mit dem harmonischen Zusammenhang mit der Tonlage, den *ἁρμονίαι* und *τόνοι* mussten wir von der Darstellung ausschliessen, da er nicht die metrischen und rhythmischen, sondern die eigentlich musikalischen Verhältnisse betrifft; nur bei einzelnen Metren haben wir auf die Harmonien eingehen müssen, weil bisher gerade in der Harmonie die wesentliche Bedingung für die charakteristische Eigenthümlichkeit einer Strophengattung erblickte. Die rhythmischen Tropen sind dem *γένος* nach drei: 1) Der diastaltische Tropos (für die tragische d. h. die Compositionsform der tragischen Chorlieder und nicht der tragischen Monodien). 2) Der systaltische Tropos für die Monodien des Nomos, des Dramas und der sog. subjectiven Lyrik und für die hyporchematischen, threnodischen, komischen und satyrischen dramatischen Chorlieder. 3) Der hesychastische Tropos für die ruhigen Gattungen der chorischen Lyrik wie Pöane, Epinikien und die dithyrambischen. Ueber die *ῥυθμὴ* der drei Tropen ist im Allgemeinen Gr. Rhythm. § 43 gehandelt. Die Metra des bewegten pöanischen Rhythmengeschlechtes gehören bloss dem systaltischen Tropos an, die Iamben und Trochäen sondern sich nach dem systaltischen und iambischen, die Daktylen und anapästischen nach dem hesychastischen und systaltischen Tropos, in den daktylotrochäischen und logaödischen Metren endlich sind alle 3 Tropen vertreten. Die eigenthümliche Behandlung der Metra nach den Tropen ist nun überall eine sehr durchgreifende

und charakteristische, indem das verschiedene Ethos stets eine verschiedene metrische Behandlung hervorgerufen hat; wir besitzen in jenen Tropoi gradezu die vornehmsten stilistischen Unterschiede der Metra und die von uns gebrauchten Namen: systaltische Iamben, diastaltische oder tragische Iamben, hesychastische Daktylotrochäen u. s. w. bezeichnen ebenso viele in Form und Ethos gleichweit getrennte Stilarten und Strophengattungen. Innerhalb dieser Kategorien erheben sich neue Unterschiede durch den verschiedenen Charakter der zu demselben Tropos gehörenden poetischen Gattungen (die *εἶδη* der Alten, Gr. Rhythm. § 43) und durch die Individualität der einzelnen Dichter. Auch hierfür hatten die alten Theoretiker eine genaue Terminologie, die aber bis auf einzelne Reste, wie das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, für uns verloren ist. Durch die sorgfältige Beobachtung der erhaltenen Dichterwerke lassen sich indess die stilistischen Unterschiede dieser Art wieder herstellen. So gehören die logaödischen (sog. äolischen) Strophen Pindars und Simonides' demselben Grundmetrum und demselben *τρόπος ἰσχυαστικός* an, aber dennoch finden zwischen ihnen so scharf ausgeprägte Unterschiede statt, dass wir hier nicht allein blosse Stilnünancen, sondern geradezu verschiedene Stilgattungen zu sehen haben, die logaödischen Strophen des Pindarischen und Simonideischen Stils, von denen ein jeder auch bei den übrigen chorischen Lyrikern seine Vertreter findet. Ebenso verhält es sich mit den logaödischen Strophen des Aeschylus einerseits und des Sophokles und Euripides andererseits; auch hier finden wir einen durch das Ethos bedingten Gegensatz in der Behandlung des logaödischen Maasses, und die hierdurch auftretenden logaödischen Stilarten der älteren und der späteren Tragödie stehen sich unter einander ebenso fern wie die Simonideischen und Pindarischen Logaöden. Auch im daktyloepitritischen Metrum (den sogenannten dorischen Strophen), welches ursprünglich nur dem hesychastischen Tropos angehörte, aber ebenso wie das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* auch hin und wieder von den Tragikern mit treuer Bewahrung des eigenthümlichen Ethos gebildet wird, lassen sich streng geschiedene Normen in der Manier der einzelnen Dichter nicht verkennen, ganz abgesehen von den durch die poetische Gattung bedingten Nünancen; auf der einen Seite steht hier Stesichorus, Pindar, Bacchylides und die älteren Dithyrambiker, auf der anderen Simonides und die Tragiker. Dergleichen Eigenthümlichkeiten im metrischen Sprachgebrauch der einzelnen Dichter haben wir fast für jede Stilart nachgewiesen und sahen grade hierin um so mehr eine Hauptaufgabe unserer Arbeit, als hier das weite Feld der Beobachtungen noch völlig unbebaut war, denn bei den traditionellen Kategorien der metrischen Disciplin war nicht einmal Raum für dergleichen Beobachtungen vorhanden und selbst die Gesichtspunkte fehlten dafür, so lange die Stilgattungen nicht unterschieden waren. Aber warum sollten wir uns heut zu Tage, wo andere Disciplinen so weit vorgeschritten sind und wo der Ueberblick über die Gebiete des antiken Lebens auch für die Metrik einen anderen Standpunkt darbietet, warum sollten wir uns noch immer von

THEORIE
DER
MUSISCHEN KÜNSTE
DER
HELLENEN

VON
A. ROSSBACH UND R. WESTPHAL.

DRITTE AUFLAGE.

DRITTER BAND ZWEITE ABTHEILUNG:

SPECIELLE GRIECHISCHE METRIK.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TRUBNER.
1889.

BEARBEITET VON

AUGUST ROSSBACH.



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON E. G. TEUBNER.

1889.

880.56

R827me

1885

v. 3

pt. 2

und die Aufführung der Tragödie und Komödie und die metrische und musische Kunst der einzelnen Dichter; der wissenschaftlichen Einheit wegen mussten wir dem vorliegenden Buche, das für sich ein selbstständiges Ganze bildet, die dritte, der Geschichte der musischen und metrischen Kunst die zweite Stelle in der Reihenfolge der drei Theile einräumen. Wir wünschen, dass unsere Fachgenossen, welche die Rhythmik so wohlwollend aufgenommen haben, auch über den vorliegenden Band das Urtheil abgeben können, dass wir den darin verfolgten Zweck nicht verfehlt und auch unsernorts dazu beigetragen haben, die in der sterilen Behandlung Hephästions fast abgestorbenen Lebensorgane der Metrik durch ein eindringliches Eingehen auf die Dichter und auf die Reize alter Tradition von neuem zu erwecken. Unsere Arbeit hatte nicht sowohl die Leistungen Anderer zu einer abschließenden Darstellung zusammenzufassen, als vielmehr durch Herbeiziehung neuen Stoffes die bisherigen Grenzen der Metrik zu erweitern, — und zwar nicht etwa durch ein aus fremden Disciplinen herübergenommenes Material, sondern durch Beobachtungen, die recht eigentlich dem speziellen Gebiete der Metrik angehören.

Die Anordnung der einzelnen Metra nach Stikarten und StrophenGattungen, wie wir sie zur Grundlage des metrischen

Systemes gemacht haben, rechtfertigt sich hoffentlich von selber. Die meisten Fachgenossen werden es erkannt haben, dass auf dem Gebiete der Metrik so manche Frage, die man hier aufwerfen möchte, nur dann eine genügende Antwort finden kann, wenn die engen Grenzen, in welche das metrische System der Alten eingeschlossen ist, verlassen werden, und dass überhaupt das Festhalten der Kategorien Hephästions einen bedeutenden Fortschritt der metrischen Wissenschaft unmöglich macht. Wir sind weit entfernt, hiermit einen Vorwurf gegen die unsterblichen Verdienste G. Hermanns erheben zu wollen. Als Hermann am Ende des vorigen Jahrhunderts die fast verschollene metrische Disciplin dem Kreise unserer Wissenschaften wieder zuführte, da war es eine von selbst gebotene Nothwendigkeit die überlieferten Kategorien festzuhalten, denn es galt vor Allem einen Boden zu gewinnen, auf dem gearbeitet werden konnte; es mussten zunächst die von den alten Metrikern gefundenen Gesetze durch neue Beobachtungen aus dem Schatze der erhaltenen Dichtwerke bereichert und berichtigt werden. Aber so vortrefflich die metrischen Leistungen Hermanns sind und so hoch sie über den Theorien der Alten stehen: Hermanns Werk bleibt doch immer nur eine neue, vervollständigte und verbesserte Ausgabe Hephästions und theilt die Mängel des beschränkten Systemes der Alten. Wir würden es sicherlich keine genügende Darstellung der bildenden Künste nennen, wenn man sich bei den Tempeln und Statuen auf eine Beschreibung und Classificirung der einzelnen Theile beschränkte, ohne zu sagen, wie und nach welchen Gesetzen die Basen, Säulenschäfte, Echine, Triglyphen u. s. w. zur Säule, zum Capitale, zum dorischen und ionischen Tempel vereinigt waren. So aber behandeln die alten Metriker die rhythmischen und metrischen Kunstwerke der Dichter: sie haben das Ganze zertrümmert und die Strophe in ihre Reihen und Verse auseinander gerissen, es genügt ihnen die zerrissenen Glieder nach den Kategorien eines äusserlichen Fachwerkes zu sondern und innerhalb derselben nach dem Silbenschema zu betrachten, während sie den Rhythmus den Musikern überlassen, die wiederum ihrerseits nicht die concrete Gestalt des Einzelnen, sondern nur die abstracten Elemente der rhythmischen Theorie darstellen; wie und nach welchen Gesetzen jene *κῶλα* zum metrischen Ganzen, zur Strophe vereint waren, diese Frage haben die alten Metriker niemals aufgeworfen, sie setzen stillschweigend voraus, dass die Strophe aus den verschiedensten Reihen und Versen bestehen kann, dass hier die mannigfaltigsten Metra verbunden werden können, aber nach der Einheit in dieser bunten Mannigfaltigkeit haben sie niemals gefragt. Das antike System reicht nur für die stichischen Formen und die allereinfachsten metrischen Compositionen aus, aber nicht für das ungleich ausgedehntere Gebiet der höheren metrischen Kunst.

Die Mangelhaftigkeit des überlieferten metrischen Systemes macht eine neue Behandlungsweise unerlässlich. Wie die Disciplin der bildenden Künste von dem Begriff der Stilarten, die sich im individuellen Leben der Stämme und im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet

haben, ausgeht und wie sie das Kunstwerk als ein einheitliches Ganze betrachtet, so hat auch die Wissenschaft der Metrik in der Mannigfaltigkeit der Reihen, Verse und Strophen vor Allem die Einheit als das oberste Princip an die Spitze zu stellen. Diese Aufgabe ist freilich keine leicht zu lösende, denn wir sind hier weit mehr als auf den übrigen Kunstgebieten von den Angaben der Alten verlassen. Für die Architectur waren die Stilarten überliefert, es war leicht die erhaltenen Denkmäler zu ordnen und die einzelnen Stilnünancen nach historischen und localen Unterschieden näher zu bestimmen; für die Metrik sind wir zunächst auf die erhaltenen Werke der Dichter angewiesen, es gilt hier aus den oft sehr zertrümmerten Denkmälern selber die einzelnen Kunststile und die Normen der metrischen Composition, denen die Dichter folgten, zu erkennen und in dem scheinbar Vielgestaltigen die Einheit wieder zu entdecken. Zuerst war es G. Hermann, der auf diese von den alten Metrikern nicht berührte Frage hindeutete und in den Pindarischen Epinikien zwei verschiedene Strophengattungen unterschied, aber in den Fesseln des antiken Systemes vermochte er nicht, die Tragweite dieser Entdeckung zu erkennen. In seiner unmittelbaren Anschauung und seinem hohen durch den fortwährenden Verkehr mit den Dichtern geweckten Kunstsinne stand Hermann weit über den dürren Kategorien Hephästions und über seinem eigenen Systeme und so fehlt ihm auch nicht das Gefühl für die Einheit der Strophe, er sagt selber: *versus per se optimi si ita conjungantur, ut numeri non apte congruant, non videbuntur recte unum quoddam ac totum efficere*, aber welche Reihen zusammenpassen und welche nicht, das überlässt er dem Gefühle: *ea non tam regulis quibusdam comprehendendi possunt quam sensu percipiuntur*. Erst Böckh, der zu der Metrik die Rhythmik hinzubachte, vermochte es die Strophengattungen Pindars nach ihrer metrischen Eigenthümlichkeit auf feste Normen zurückzuführen und mit dem ἦθος ὁνθυμῶν in Einheit zu setzen, ihm gelang es Pindars *numeri soluti* der wissenschaftlichen Betrachtung zu unterwerfen und in ihre Elemente zu zerlegen, wo Hermann nicht anstand, sogar gegen das System der Alten freie metrische Bildungen als parapöionische Füße anzunehmen. Gewiss hätte der metrischen Wissenschaft keine grössere Gunst zu Theil werden können, als wenn Böckh auch für die übrigen chorischen Lyriker und die Dramatiker die einzelnen Strophengattungen bestimmt hätte, da auf diesem Gebiete fast noch Alles zu thun ist. Man redet zwar schon lange „von der grossartigen rhythmischen Kunst des tragischen Chordiedes“, man bewundert die Composition seiner Strophen, „die herrliche Harmonie von Form und Inhalt“, aber diese Bewunderung ist meist nicht viel mehr als ein erstes dunkles Gefühl, sie gleicht dem unmittelbaren Eindrücke, den ein griechischer Tempel auf diejenigen macht, die noch nicht einmal die architectonischen Stilarten zu unterscheiden wissen. Die metrischen Stilgattungen der Dramatiker aber treten in Form und Bedeutung ebenso scharf wie die architectonischen auseinander, ja die Unterschiede sind hier noch viel bedeutender, weil sich mit jeder metrischen Stilart zugleich ein so scharf ausgeprägter

an einander schliessen, in den trochäischen dagegen bildet nach Aeschyleischer Manier die Verbindung zweier Reihen, in den iambischen die einzelne Reihe einen selbstständigen Vers. In den iambischen und trochäischen Strophen, deren Thesen nach der normalen Bildung durchgängig rational sein müssen, kommt das dem tragischen Tropos eigenthümliche Princip der Synkope fast in jedem Verse zur Anwendung und ruft dort die fälschlich sogenannten antispastischen, iambotrochäischen und dochmischen Formen, hier die anlautenden Spondeen und Cretici hervor. Als alloiometrische Reihe gebührt den iambischen Strophen ein logaödisches Epodikon (hier ein erster und zweiter Pherekrateus), den trochäischen Strophen dagegen die gewichtvolle daktylische Pentapodie an vorletzter Stelle und zwar mit reinen Daktyleu, jene Reihe, durch welche Aeschylus in dem grossartigen Pathos der trochäischen Strophen den Ton einer ruhigen Erhabenheit erklingen lässt. Die ionischen Strophen mussten wir völlig rein halten ohne synkopirte Formen (an- oder inlautende Anapäste) und ohne ἀνακλώμενοι, die beide der Würde des Inhalts fern stehen, und ohne Auflösungen, welche bloss in den ionischen Dionysos- und Demetergesängen ihre Stelle haben, nicht aber da, wo der ionische Rhythmus die Nichtigkeit des irdischen Daseins, die menschliche Ohnmacht gegenüber den unerbittlichen Gesetzen der Nothwendigkeit darstellt. Was den Umfang der Strophen betrifft, so musste den Normen des Aeschyleischen

ΧΟΡΟΣ.

Ἄλλὰ γὰρ ἤδη στείχουσι δόμονς,
φοβερά δ' Ἄτα δηλοὶ φανερώς
οἱ' ἐπέκρανεν πολύκλαυτα πάθη·
σύ δὲ νῦν θάρσει βασιλεία φρεσὶν
καὶ τὰ προσέρποντ' ἐσιδοῦσ' ὕσσοις
ὑπόδεξαι τλάμονι θυμῷ.

ΒΑΣΙΛΕΙΑ.

αἰαὶ αἰαὶ,
τί ποθ' ὀρμάται μεγάροις ἐπ' ἡμοῖς,
τίς ἔχει με φόβος; κελადεῖ δ' οἰκτρῶς
ὕμνος ἰάλεμος, ἄδον καϊάν·
ποῦ μοι φίλα τέκνα μένουσιν;

ΧΟΡΟΣ.

στρ. α'.

Ἐπὶ πασῶν μὲν ὁδῶν ἄστεα θνατῶν
στυγερά Μοῖρα διοιχνεῖ, παρέπονται δὲ γόοι
πολύθρηνοί τ' ὀλοῦνται,
δολόμητις γὰρ ἐπ' οὐδοῖσιν ἐφίρπει
βαρὺ κόπτουσα θύραν ἄλλοθεν ἄλλαν.

ἀντ. α'.

τίς ἀνὴρ θνατογενῶν πώποτε πάντων
ἔφυγεν δεινοτάτας χεῖρας ἀλύξας θανάτου;
μέγα φωνοῦσα δὲ Μοῖρας
ἀπαραιτήτος ἐπαχεῖ ποτε φάμα
πρὸς ἄνασιν μελᾶθροισι σὺ βροτὸς οἶκεῖ.

στρ. β'.

Όταν γήρως μὲν ἀχθῇδόσιν βαρεΐαις
κεκημηκότες, φυλλαῖδος
καταρρεούσας ἐν ἡμάτων κύκλοις,
μόλωσιν ἄδου δόμον γέροντες,
τί τῶνδε δεινὸν ἡμῖν ἢ ποταίνιον;
τόδ' αἰωνίοις νόμοις μοιρόκρανον βροτοῖς,
δεῖ δὲ φέρειν ἐκόντ' αἰνᾶς λέπαδνον ἀνάγκας.

ἀντ. β'.

βιαίως δ' ἔσθ' ὅπου κἄν φιλοῖσιν Ἕτα
ἄφερτος ἐκμαίνεται
φόνον πνέουσ', ἐνθεν αἷμα συγγενὲς
ῥέει πέδοι φεῦ δυσαγκόμιστον,
νέος δ' αἵστορ ὤλειτ' ἐς τὸ πᾶν βίος.
μόρος γὰρ θεόσσυτος καὶ νέας ἤρπασεν
εἰς στύγιαν σκάφαν ἀκμᾶς εὐήρατον ἄνθος.

στρ. γ'.

Ζεὺς εὖτ' ἂν μελαμπέροισι νυκτηρεφῇ τὸν αἰθέρα
ἐγκαλύψῃ νέφεσσιν, φλογὸς πεδαιόρου
ὑπόθεν βαλὼν κράτος,
παντὸς ἤδη βροτοῦ γνώσεται δειματούμενον κέαρ
δαίμονος ὑψιμέδοντος ἐτήτυμον ἀρχάν,
ὃς λάχῃ νέμει βροτῶν.

ἀντ. γ'.

ἴστω δ' ὅστις εὐπιθῆς πότμῳ καὶ φλέγοντος ἄλλου
αἰθρίους ἀστραπὰς ἐμπεσεῖν ὑπέφροσιν.
οὐνεκ' ἀλλαγὰς βίου
προσβλέπων μὴ μετελθεῖν παραινῶ μάταια κέρδια,
δλβιος ὢν μάθε χρήμαθ' ἐκὼν ἀποβάλλειν,
μηδὲν ἀλγύνων κέαρ.

Was nun unsere Darstellung der einzelnen Strophengattungen betrifft, so war die Theorie der Pindarischen Daktylo-Epitriten und Logaöden von Böckh und die der Dochmien von Seidler festgestellt und unsere Arbeit dadurch ausserordentlich erleichtert. Für die meisten übrigen Strophengattungen der Dramatiker und chorischen Lyriker waren wir ganz auf unsere eigenen Beobachtungen angewiesen, ja wir hatten sie hier zum erstenmal als feste Strophengattungen hinzustellen und ihnen gleichsam erst das Bürgerrecht zu verschaffen. Wo wir hierbei in der Auffassung der Reihen und Verse von der bisherigen Metrik abwichen, da sind alle zu einer Strophengattung gehörenden Strophen, so weit sie metrisch unverdorben waren, einzeln abgedruckt. Dies musste namentlich bei den Trochäen, Iamben, Iambotrochäen und Daktylotrochäen des tragischen Tropos, so wie bei dem sogenannten κατὰ δάκτυλον εἶδος und den hyporchematischen Daktylotrochäen geschehen, ebenso glaubten wir auch die einzelnen ionischen Strophen wegen der hier stattfindenden Synkope und der Unrichtigkeit der bisherigen Abtheilung mit ihrem Schema mittheilen zu müssen und haben dasselbe Verfahren auch für die daktylo-epitritischen Strophen der Lyriker und Dramatiker eingehalten, um die gerade in dieser

Arbeit hingegeben, und wir glauben, dass auch diese Punkte, wie z. B. die anapästischen Systeme, Manches durch uns gewonnen haben. Die allgemeine Erörterung über Versfüsse, Reihe, Auflösung und Zusammenziehung, Anakrusis, Katalexis, antistrophische Responsion, Basis, Polyschematismus, die man gewöhnlich der speciellen Metrik als allgemeine Einleitung voranzustellen pflegt, haben wir bei einem jeden Rhythmengeschlechte im Einzelnen behandelt, da sich diese Punkte nach der Verschiedenheit der Rhythmengeschlechter verschieden gestalten und zum Theil (wie z. B. die Basis) nur einem einzelnen Rhythmengeschlechte eigenthümlich sind. Dass unser Verfahren, nach welchem wir einen dem antiken Systeme entgegengesetzten Weg gegangen sind und die metrischen Stilgattungen als oberste Kategorien zu Grunde legten, auch für die Theorie der einzelnen Reihen und ihre metrischen Eigenthümlichkeiten fruchtbar war und dass sich so neue Gesichtspunkte ergaben, um die Fragen nach Auflösung, Zusammenziehung, Ancipität, Responsion u. s. w. durch neue Beobachtungen zu berichtigen und zu bereichern, wird hoffentlich aus unserer Arbeit erhellen. Wir waren von unserem Standpunkte aus genöthigt zu fragen, wo, wie und wie oft eine Reihe gebraucht sei, in welchen Strophengattungen sie vorkommt, in welchen sie nur ein untergeordnetes Element sei und wie sie nach den verschiedenen metrischen Stilgattungen und von den einzelnen Dichtern verschieden behandelt wird. Die Eigenthümlichkeit der jedesmaligen Strophengattung gab zugleich die Gesetze für die Versabtheilung. Es ist bekannt, wie schwankend dieselbe in den meisten Ausgaben der Dramatiker ist und wie vieles hier der Willkür der Herausgeber anheim gestellt bleibt, denn mit der Beachtung des Hiatus und der Syllaba anceps reicht man für diese Strophen, in denen oft nicht eine einzige Verspause vorkommt, nicht aus. Aber dieselben festen Principien, wie sie Böckh z. B. für die sogenannten dorischen Strophen hauptsächlich aus der Eigenthümlichkeit des Metrums festgestellt hat, lassen sich auch für alle übrigen Strophengattungen durchführen, nur sind sie nach der Eigenthümlichkeit derselben verschieden, so dass für die iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos die Versabtheilung eine durchweg andere ist. Das Regulativ ist hier, abgesehen von den äusseren Indicien der Verspause u. s. w., die aus den Strophen derselben Gattung geschöpfte Analogie, — ganz unrichtig würde es sein, die Versabtheilung bei den verschiedenen Stilarten nach ein und demselben Principe gestalten zu wollen. Daneben giebt die eurhythmische Responsion in vielen Fällen über die Anordnung der metrischen Elemente zu Reihen und Versen Aufschluss. Wo wir in den von uns mitgetheilten Strophen von den bisherigen Abtheilungen abgewichen sind, da wird sich die Begründung aus der von uns aufgestellten Strophentheorie ergeben; es wäre unnöthig oder vielmehr unmöglich gewesen, dergleichen Abweichungen, zu denen sich fast in jeder Strophe Gelegenheit bot, jedesmal ausdrücklich anzumerken. — Wollte man an einen Metriker die Forderung stellen, dass er die sämmtlichen in Frage kommenden Texte emendiren sollte, so müsste

man im Voraus von dem Gedanken an eine vollständige Metrik absehen, denn die Emendation der Dichter ist nur das Werk ganzer Zeiten und von den Conjecturen des besten Kritikers können die Nachfolgenden immer nur verhältnissmässig wenige als haltbar bestehen lassen. Wir mussten daher, wenn wir uns nicht in endlose Schwierigkeiten verwickeln wollten, nur da Hand anlegen, wo dies aus Gründen des Metrums nöthig war, und auch die grosse Anzahl dieser Stellen haben wir dadurch verringern müssen, dass wir statt der Strophe oft die Antistrophe wählten, wenn diese nach unserer Ansicht metrisch unverdorben war. Wo wir Neues brachten, ist dies entweder in der Theorie der Strophengattung oder bei der Besprechung der Strophen angegeben; im Uebrigen haben wir unsere Texte stillschweigend constituirte.

Noch einige Worte über die Bedeutung der alten Metriker und Rhythmiker. Wenn wir mit dem Systeme der Metriker gebrochen haben, so konnten wir uns um so unbefangener dem Studium ihrer Schriften hingeben und wir haben dies sogar mit einer gewissen Vorliebe gethan. Wir verdanken ihren Notizen nicht bloss schätzenswerthe Aufschlüsse über wichtige metrische Stilgattungen nicht mehr erhaltener Dichter und über den historischen Zusammenhang einzelner Metra, sondern es zeigt auch ihr System bei einem eingehenden vorurtheilsfreien Studium eine solche Schärfe und Consequenz, dass wir solche Kategorien der Metriker, die von G. Hermann u. A. als unrichtig verworfen waren, wie z. B. die ἀσυνάρτητα und κατ' ἀντιπάθεσιν μέτρα, als völlig berechtigt, wenn auch als unzureichend für eine umfassendere Darstellung der Metrik hinstellen und die daraus fliessenden Gesichtspunkte für unser metrisches System benutzen mussten. Wir glauben, dass so die Metriker bei uns zu gleicher Berechtigung mit den Rhythmikern gekommen sind. Wenn wir den letzteren einen ganzen Theil dieses Werkes eingeräumt haben, so hatte dies in der lückenhaften Gestalt ihrer Schriften und in der Schwierigkeit des Verständnisses seinen Grund, im Uebrigen sind die Kategorien des Aristoxenus und Aristides ebenso ungeeignet wie die des Heliodor und Hephästion, um einer umfassenden Darstellung der Metrik als Grundlage zu dienen. Denn während die Metriker vom Rhythmus abstrahiren und nur das äusserliche Silbenschema der einzelnen Reihe und Verse behandeln, sind die Rhythmiker nicht über die abstracten Elementarsätze ihrer Disciplin hinausgekommen, ohne auf die concrete Gestalt der einzelnen Rhythmen einzugehen. Dennoch mussten für die vorliegende Bearbeitung die Sätze der Rhythmiker, weil sie hier zum ersten Male für die Metrik herbeigezogen wurden, eine grössere Bedeutung haben als die grösstentheils schon lange bekannten Lehren der Metriker, mit denen die Wissenschaft nun schon Jahrhunderte operirt hat. Dem rhythmischen Systeme der Alten verdanken wir vor Allem die bisher so schwankende Theorie der Reihen; aus ihren Sätzen über die μεγέθη, die χρόνοι folgt das äusserst wichtige Gesetz der Synkope, welches die richtige Auffassung der sogenannten Antispasten und der übrigen scheinbar heterogenen Elemente der iambi-

schen und trochäischen Strophen giebt; ihre Angaben über die *ζυθοὶ μικτοί*, *σύνθετοι*, *ὀρθοί* und *δόχμοι* geben Aufschluss über die pāonischen Strophen und deren freie antistrophische Responsion, über die Basis, über die gemischten Antispaste und Choriamben, über die wahre Natur des Dochmius*) — und so sind es noch viele andere Punkte, welche unsere Wissenschaft der Metrik aus der Ueberlieferung der Rhythmiker wieder aufzunehmen hat. Denn das, was die griechischen Theoretiker Rhythmik und Metrik nennen, war im Leben der klassischen Kunst eine untrennbare Einheit und ist erst durch die einseitige Abstraktion der späteren Zeit auseinander gerissen worden; aber es gilt jetzt, das so lange Getrennte zu einer einzigen Wissenschaft zu vereinen, einer Wissenschaft der Metrik, welche die antiken Metra nicht als Silbenschemata, sondern als den Ausdruck des Rhythmus in der Sprache der Dichter behandelt und die Lehre von den rhythmisch-metrischen Compositionsformen der Lyriker und Dramatiker als eine Kunst der alten poetischen Technik hinstellt und für das Verständniss der griechischen Poesie fruchtbar macht. Vielleicht wirft hier Mancher die Frage auf, ob die Metrik durch die Vereinigung mit der Rhythmik nicht auf ein der Philologie fremdes Gebiet, auf das Gebiet des Musikalischen hinübergeführt wird, ja es wird vielleicht Mancher der Ansicht sein, dass ein letztes Verständniss der chorischen Metrik ohne eine sogenannte musikalische Bildung nicht möglich sei. Wir müssen hierauf antworten, dass die Metrik mit dem gewöhnlich sogenannten Musikalischen d. h. mit der Melodie und Harmonie ganz und gar nichts zu thun hat. Es gab zwar auch bei den Alten einen Rhythmus, der nicht in der poetischen Sprache, sondern bloss in der Musik, nämlich in der *ψιλή καθαρίσις* und *αὐλήσις* zur Erscheinung kam, aber für uns ist dieser Rhythmus zugleich mit der alten Instrumentalmusik zu Grunde gegangen, für uns liegt der Rhythmus der Alten bloss in ihrer Poesie, als Metrum vor. Dass nun diese rhythmische Poesie gewöhnlich als Gesang vorgetragen und durch Instrumente begleitet wurde, dass also die rhythmische *λέξις* zugleich Musik war, dies ist der Metrik völlig gleichgültig. Wer sich mit griechischer Metrik d. h. mit der rhythmischen Form der griechischen Poesie beschäftigt, der bedarf weder der Kenntniss der alten noch der modernen Musik, er braucht weder Töne noch Noten, weder Tonarten noch die Regeln der Harmonie zu kennen; die wenigen Punkte, welche der Metrik und Musik gemein sind, der rhythmische Fuss oder Takt, die Reihe, die Arsis und Thesis liegen so sehr im Gefühle eines Jeden, dass er nicht nöthig hat sich diese Begriffe aus der Musik zu erwerben. Auch „der musikalisch Ungebildete“ kann die griechischen Metra nicht anders als rhythmisch d. h. nach dem Takte lesen, wenn er sie nicht als Prosa lesen will.

*) Für einzelne dieser Punkte sind die in der griechischen Rhythmik von uns aufgestellten Ansichten modificirt und berichtigt, wofür wir die Gründe an den betreffenden Stellen näher entwickelt haben.

meine von Anderen abweichenden Ansichten über die einzelnen Partien des Dramas oft mehr andeutete als beweisend ausführte, — die Lücken, die hier gelassen sind, werden sich in einer demnächst erscheinenden einleitenden Schrift über die Dramen des Aeschylus ausgefüllt finden.

Wesentliche Aenderungen sind in der den zweiten Abschnitt des Buches bildenden speciellen Metrik gegenüber der früher von A. Rossbach und mir bearbeiteten Darstellung dieses Gegenstandes nöthig geworden. Damals hatten wir ein Hauptaugenmerk, wie dies auch der Titel der ersten Auflage angiebt, auf die Scheidung der einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten gerichtet, denn gerade in dieser Beziehung war, wenn gleich schon G. Hermann und Böckh in Pindars Epinikien zwei Strophengattungen unterschieden hatten, auf unserem Felde noch dieselbe Aufgabe offen geblieben, wie sie, um einen naturwissenschaftlichen Vergleich zu gebrauchen, von Linné für das Gebiet der Pflanzen gelöst worden war. Jene Sonderung der Strophengattungen und die Angabe der unterscheidenden Merkmale wird uns damals, denk' ich, nicht misslungen sein und alles hierauf Bezügliche habe ich bei dieser zweiten Auflage unverändert beibehalten. Doch wo es sich um die gleichsam physiologische Natur der in jener descriptiven Weise dargelegten Merkmale der Klassenunterschiede handelt, konnten mir in den meisten Fällen unsere früheren Auffassungen nicht mehr genügen. Der Boden, auf welchem wir bei der ersten Bearbeitung der speciellen Metrik in solchen Fällen Rath suchten, war die Tradition der alten Rhythmiker. Doch bei der Neuheit des von uns in Angriff genommenen Studiums der Rhythmiker lieferten uns diese zunächst nur eine verhältnissmässig geringe Ausbeute; gar mancher ihrer Sätze war besonders auch aus dem Grunde, weil wir die Aristoxenische und Aristideische Tradition vermischten und in ihrer ungleichen Auctorität noch nicht zu sondern wussten, von uns noch nicht verstanden. Was uns damals aus den Rhythmikern und den überlieferten Musikresten für das Verständniss metrischer Erscheinungen zu Hülfe kam, beschränkte sich streng genommen auf die lehrreiche Aristoxenische Scala der Reihen, auf die Katalexis anakrusisch anlautender Reihen, auf das antike System der verschiedenen Längen und Pausen, auf den irrationalen Spondeus und seine $3\frac{1}{4}$ -zeitige Messung, auf den kyklischen Daktylus, den semantischen Takt und auf den Satz von der Anwendung der rhythmischen Metabole, der uns z. B. in den ionischen und dochmischen Metren den Taktwechsel erkennen liess. Im Uebrigen hatte sich uns der Inhalt der rhythmisch-musikalischen Ueberlieferung noch nicht in der Weise erschlossen, dass wir ihn für die Metrik richtig und erfolgreich verwerthen konnten. Gegen die Lehren Hephästions und der übrigen Metriker hatten wir dasselbe geringschätzende Vorurtheil wie unsere Vorgänger in der Behandlung der antiken Metrik, wir glaubten nur diejenigen Kategorien Hephästions uns aneignen zu dürfen, welche Hermann und Böckh als gültig und annehmbar hatten bestehen lassen; ein einzelner Versuch, auch die Asynartetentheorie der Alten herbeizuziehen und für die Metrik zu

verwenden, blieb erfolglos; — er scheiterte an der mangelhaften Durchdringung der metrischen Tradition, die, wie ich weiterhin nur zu deutlich erkennen sollte, dem Forscher nicht geringere Schwierigkeiten des Verständnisses als die rhythmische Tradition entgegen stellt.

Nur unvollständig mit der Kenntniss der rhythmischen Ueberlieferung ausgerüstet und fast alle nicht von Hermann recipirten und gleichsam kanonisch gewordenen Sätze der Metriker zur Seite lassend, waren wir für die Erkenntniss metrischer Erscheinungen auf Combinationen innerhalb des von den alten Dichtern überkommenen metrischen Stoffes und auf unser eigenes rhythmisches Gefühl angewiesen. Dieser zweifache Weg war es hauptsächlich, welcher uns zu derjenigen Theorie führte, für die wir aus einer analogen grammatischen Erscheinung den Terminus technicus „Synkope“ entlehnen zu müssen glaubten und die wohl als ein besonders charakteristischer Unterschied unserer Metrik von der unserer Vorgänger bezeichnet werden darf. Erst hierdurch war es möglich, in einer grossen Zahl von Strophen das einheitliche Bildungsprincip zu erkennen: wo die Früheren dem blossen Silbenschema folgend Antispaste, Päonen, Cretici, iambisch-trochäische Verse, Iamben und Trochäen mit einer sogenannten Basis erblickten, gelang es uns überall ein einheitliches entweder iambisches oder trochäisches Metrum zu erkennen, welches dadurch variirt war, dass dieselbe Katalexis, welche im Auslaute des Verses zur Erscheinung kommt, auch im Inlaute desselben verwandt worden ist. Diese folgenreiche Entdeckung, die sich von den Iamben und Trochäen sogleich auf alle anderen Metra ausdehnte, basirte zunächst auf der von uns gemachten Beobachtung, dass sich die mit den melischen Iamben und Trochäen der Tragiker gemischten Spondeen und Cretici von den sogenannten spondeischen Basen und Päonen durch Fernhaltung der Ancipität und Auflösung unterschieden, doch sei nicht verschwiegen, dass wir dieselbe wohl schwerlich weiter verfolgt haben würden, wenn wir nicht aus der rhythmisch-musikalischen Ueberlieferung der Alten die richtige rhythmische Messung der beiden Schlussilben katalektischer Iamben und Anapästien gekannt hätten.

Es war im Anfange des Jahres 1863, als ich inne ward, dass die wie ich vermeinte zuerst durch uns eingeführte Kategorie der im Inlaute katalektischen Iamben, Trochäen, Daktylen, Ionici längst im Systeme der alten Metriker ihre feste Stelle hatte*). Jene Verse näm-

*) Es war dies der erste Schritt der Bahn, auf der ich seitdem den alten Metrikern in nicht minder treuer Anhänglichkeit wie den Rhythmikern gefolgt bin. Was ich in den Sommerheften des Philologus von 1863 über die Autorität der Hephästioneischen Ueberlieferung veröffentlichte, ist fortwährend meine feste wissenschaftliche Ueberzeugung geblieben, so sehr ich auch in der seitdem verflossenen Zeit, welche jetzt mehr als ein halbes Decennium beträgt, diesen Gegenstand fort und fort immer wiederum von neuem der gewissenhaftesten Prüfung unterzogen habe. Ich erkenne seitdem in der Disciplin der griechischen Metrik nur solche Kategorien an, welche in der rhythmisch-metrischen Ueberlieferung enthalten sind oder sich unmittelbar aus deren Combination ergeben, — die griechische Metrik ist eine Doctrin, in welcher der Forscher nothwendig auf eigene individuelle Principien zu verzichten hat.

lich sind dieselben, welche die Alten unter dem Namen asynartetischer *μονοειδῆ* und *ἀντιπαθῆ* begreifen und für welche sie, um die Art der Katalexis näher zu bezeichnen, die Ausdrücke *προκατάληκτα* und *δικατάληκτα* gebrauchen. In dem skizzenhaften Compendium Hephästions, welches hauptsächlich auf die stichischen Metra und auf die einfacheren Strophen der subjektiven Lyrik beschränkt ist, fallen sie freilich nicht sofort in ihrer alten Bedeutung in die Augen — hatten doch die Früheren geglaubt, in den Hephästioneischen Asynarteten solche Verse erblicken zu müssen, welche im Inlaute einen illegitimen Hiatus oder *χρόνος ἀδιάφορος* zulassen —, aber mit Hülfe der lateinischen Metriker und der Hephästioneischen Scholien, deren Text allerdings gerade an dieser Stelle durch die Schuld der Herausgeber in der unglücklichsten Weise corrumpt war, lässt sich das System der *μέτρα ἀσυνάρτητα*, wie es zur Zeit Heliodors und Hephästions bestand, vollständig wiederherstellen und noch über diese Zeit zurück in seiner ursprünglichen Bedeutung erkennen. Ich habe nicht umhin können, für die gegenwärtige Bearbeitung der Metrik den früher von uns erfundenen Namen der synkopirten Metra, gegen die von den alten Metrikern gebrauchte Bezeichnungsweise aufzugeben und höchstens nur hin und wieder zum leichteren Verständnisse Derjenigen, welche sich denselben aus der ersten Auflage angeeignet haben, wieder hervorzuholen. Ohnehin ist ja das alte „dikatalektisch, prokatalektisch, asynartetisch“ für den Begriff ungleich bezeichnender als unser „synkopirt“, zumal der Ausdruck „synkopirt“ in der modernen Rhythmik etwas ganz anderes bedeutet und auch in dieser letzteren Bedeutung in einem Buche, welches vom Rhythmus der alten Metra spricht, nicht ganz umgangen werden kann. Vgl. S. 649 dieses Buches*). Alle diejenigen, welche nicht bloss *φιλό-*

*) Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle nachzuholen, dass man wenigstens bei einem Theile der früher von uns sogenannten synkopirten Verse das Wort „synkopirt“ in diesem Sinne der modernen Rhythmik und Musik gefasst hat, wonach es einen solchen *χρόνος* bezeichnet, in welchem ein schwacher Takttheil mit dem darauf folgenden starken zu einer Einheit gebunden ist. Diese Ansicht ist nämlich von Bergk ausgesprochen und in der S. 213 citirten Schrift für die mit einer Anakrusis beginnenden Verse weiter ausgeführt, z. B.:

$\cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—}$
 $\cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—}$
 $\cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—}$
 $\cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—}$

Lauteten diese Verse nicht mit der Anakrusis an, sondern wäre die darauf folgende Länge die Anfangsilbe, nur dann würde nach dieser Ansicht die jedesmal vorausgehende Länge den Zeitumfang der durch Katalexis ausgefallenen ictuslosen Kürze mit umfassen. Hier aber, wo die Verse mit einem Iambus beginnen, soll der Zeitumfang der ausgefallenen Kürze nicht in der vorausgehenden, sondern in der jedesmal nachfolgenden Länge mit enthalten sein. Dies Letztere kann seinem rhythmischen Begriffe nach nur in der Weise analysirt werden, dass die bei der inlautenden Katalexis entstehende dreizeitige Länge nicht auf ihrem ersten, sondern auf ihrem zweiten *χρόνος πρώτος* den rhythmischen Ictus hat, also eine Synkope im Sinne der modernen Rhythmik ist und durch unsere gebundenen Noten ausgedrückt werden muss.

Bezeichnungsweise der alten Metriker anwenden musste, selbst wenn sie von deren Autorität nicht die gleiche Ansicht haben wie ich.

Ich meinerseits bin von der seit Hermann und Böckh herrschen gewordenen Missachtung der metrischen Tradition ganz und gar zurückgekommen. Nur dasjenige ist neueren Ursprungs, was sich auf die von einem älteren Alexandriner herrührende ionische und choriambische und auf die erst von Heliodor eingeführte antispastische Messung der gemischten Daktylotrochäen bezieht, sowie auch die Theilung der τετρασύλλαβοι πόδες in je zwei πόδες ἄπλοϊ, — nur diese Punkte sind es, welche auf einer selbstständigen, um den Rhythmus unbekümmerten Reflexion der Grammatiker beruhen und somit für unsere Auffassung der metrischen Erscheinungen nicht massgebend sein können. Die übrigen Kategorien des von Hephästion überlieferten metrischen Systems gehen ihrem Ursprunge nach in die voralexandrinischklassische Zeit der griechischen Metropöie zurück, stehen mit den Aristoxenischen Sätzen im besten Einklange und sind, was die Termini technici betrifft, theilweise sogar noch älter als die von Aristoxenus gebrauchten, wie sich dies z. B. für den von den Metrikern gebrauchten Ausdruck βάσις gegenüber dem gleichbedeutenden σημείον oder χρόνος ποδικός des Aristoxenus nachweisen lässt.

Für die Bestimmung der Reihen hielt sich unsere frühere Bearbeitung der speciellen Metrik bloss an die Angaben des Aristoxenus und die von Hermann und Böckh aus den alten Metrikern recipirten Kategorien der akatalektischen und katalektischen Reihen. Für jeden Reihe glaubten wir hiernach nur so viel Takte zuschreiben zu müssen, als wir durch die Silben des Metrums, sei es akatalektisch sei es katalektisch, ausgedrückt sahen; doch konnten wir hin und wieder schon damals nicht umhin, Reihen zu statuiren, welche eine schwachen Takttheil über das legitime Aristoxenische Megethos haben und von den alten Metrikern hyperkatalektisch genannt werden. Wenn wir aber die akatalektischen, katalektischen und hyperkatalektischen Reihen der Metriker anerkennen, wie dürfen wir da so eigenwillig sein den brachykatalektischen Reihen, die bei ihnen den katalektischen und akatalektischen völlig koordinirt sind, mit Hermann und Böckh unsere Anerkennung zu versagen? Wenn eine Reihe von drei oder fünf Trochäen, Iamben, Anapästsen, Daktylen von den Alten ein brachykatalektisches Dimetron oder Trimetron genannt wird, wesshalb sollten diese jene Verbindungen nicht auch dem wirklichen Rhythmus nach Dimetra und Trimetra oder, was dasselbe ist, Tetrapodieen und Hexapodieen statt Tripodieen und Pentapodieen sein können? Es verstösst diese brachykatalektische Form durchaus nicht gegen Aristoxenus, sondern ist gerade so wie die akatalektische und katalektische eine näher Bestimmung der Silbenform, welche das von Aristoxenus angegebene Megethos der Reihe im poetischen Texte annimmt. Man kann nicht sagen, dass die Aufgabe, die antiken Verse nach rhythmischen Reihen zu bestimmen, dadurch erleichtert wird; es entsteht vielmehr z. B. bei einer Verbindung von fünf Iamben nunmehr die Frage, ob diese selbst eine brachykatalektische oder, wie das immerhin im einzelnen

Falle möglich ist, eine akatalektische Reihe, also ob sie eine Pentapodie oder Hexapodie ausmacht, und bisweilen kommen wir allerdings in den Fall, dass wir kein Kriterium haben diese Frage zu beantworten. Aber ist es denn nicht immerhin besser, die Frage unbeantwortet zu lassen, als eine falsche Antwort zu geben? Dazu kommt, dass abgesehen von den brachykatalektischen Metren am Versende auch noch längere Pausen als wie ein- und zweizeitige vorkommen können. Es ist ganz undenkbar, dass die Stimme der Sänger z. B. einer Pindarischen Ode in einem Zuge Takt für Takt continuirlich fortsingen konnten, sie bedurften hin und wieder ganzer Taktpausen, um sich zu erholen; die bloss ein- und zweizeitigen Pausen, welche durch die Katalexen des Metrums angedeutet sind (Pausen während des schwachen Takttheiles), werden hierfür unmöglich ausgereicht haben. Der begleitenden Instrumentalmusik standen die Mittel zu Gebote, solche Takte am Ende der Verse, in welchen die Singenden schwiegen, in einer den vorangegangenen Tönen angemessenen Weise auszufüllen, und sie wird sich in dieser Beziehung von unserer heutigen Manier nicht allzu sehr entfernt haben; selbst unsere ritornellartige Wiederkehr des letzten Gesangtaktes in dem darauf folgenden Takte der Begleitung wird der antiken *κροῦσις* nicht fremd gewesen sein (man sollte dafür den Ausdruck *ἀπήχημα τῆς λύρας*, welcher bei Bekker Anecd. 2, 751 vorkommt, erwarten). Auch da, wo der Gesang langgedehnte Silben auszuhalten oder, um uns des antiken von Euclid. Mus. 22 Meib. überlieferten Terminus zu bedienen, eine *μονή* auszuführen hatte, mag eine solche Art der *κροῦσις* Anwendung gefunden haben, wie ich dies S. 629 für Py. 1, 2 angedeutet habe. Ganze Taktpausen in den alten Metren aufzufinden ist freilich für uns ausser bei brachykatalektischen Dimetern und Trimetern nur in denjenigen Fällen möglich, wo ein Vers mit hyperkatalektischer *ᾄσις* schliesst und der unmittelbar darauf folgende wiederum mit einer *ᾄσις* beginnt, — bei einem gleichmässigen dipodischen Rhythmus muss die zwischen zwei solche Verse eintretende Pause des Gesanges den Umfang von einem Einzeltakte noch überschreiten. Dem widerspricht nicht, dass uns der Anonym. de mus. bloss die ein-, zwei-, drei-, vierzeitige Pause kennen lehrt; hatte der Gesang längere Pausen einzuhalten, so setzte man mehrere dieser Pausenzeichen neben einander.

Die Verbindung von zwei oder mehreren Reihen zu einer grösseren sich innerhalb der *συνάρφεια λέξεως* haltenden Einheit ist eine rhythmisch-musikalische Eigenthümlichkeit, von welcher wenigstens in der uns erhaltenen Partie der Aristoxenischen Rhythmik keine Rede ist. Ohne die Tradition der Metriker würden wir von ihr nichts wissen. Diese aber geben nicht bloss die äusseren Kriterien einer solchen Verbindung an, sondern überliefern auch die einzelnen auf die Art der Verbindung sich beziehenden Termini *περίοδος*, *μέτρον*, *ὑπέμετρον*, *δίκωλον* u. s. w., denen, obwohl sie zum Theil in der uns erhaltenen metrischen Litteratur nur selten vorkommen (*περίοδος* findet sich in diesem Sinne nur bei lateinischen Metrikern, *ὑπέμετρον* nur in einer Stelle des Hephästion und seiner Scholiasten, die Lateiner umschreiben das Wort),

nichtsdestoweniger ein hohes Alter zuzuschreiben ist. Die vorliegende zweite Bearbeitung der speciellen Metrik hatte die Verpflichtung, dieselben zu neuem Leben zu erwecken und in ihrer praktischen Anwendung auf die antiken Metra weiter zu verfolgen; wo frühere Forscher unbekümmert um jene Stellen der alten Metriker für die hier in Frage kommenden Begriffe neue Termini aufgebracht haben, habe ich mich statt dieser an die Alten angeschlossen, — nur hin und wieder ist das Hermannsche „System“ zur Erleichterung für den von früher daran gewöhnten Leser des Buches statt des antiken Hypermetron oder Periodos zugelassen.

Die Brachykatalexis kann eben so wie die Katalexis nicht bloss im Auslaute, sondern auch im Inlaute des iambischen, trochäischen, anapästischen, daktylischen Verses vorkommen. In beiden Fällen heisst derselbe bei den Alten μέτρον ἀσυνάρτητον ὁμοιοειδές oder ἀντιπαθές, διακατάληκτον oder προκατάληκτον, wie der von Hephästion angeführte trochäische Vers:

δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι | χρύσειον λικοῖσαι.

Dies ist ein asynartetisches τετράμετρον τροχαϊκὸν διακατάληκτον oder genauer διβραχυκατάληκτον. Ebenso kann auch bei den nach dipodischen βάσεις gemessenen Daktylen ein analog gebildetes asynartetisches τετράμετρον δακτυλικὸν διβραχυκατάληκτον vorkommen, welches in seiner Silbenbeschaffenheit mit dem ἑξάμετρον δακτυλικόν sich eng berühren würde:

ἦν δ' ἐποῶν καλός, ἔργῳ τ' | οὐ κατὰ εἶδος ἐλέγχων,

denn die Daktylen werden ja bei den griechischen Metrikern keineswegs immer nach monopodischen, sondern auch nach dipodischen Basen gemessen. Diese Thatsache ist für die episynthetischen Metra von grosser Wichtigkeit. Was die Alten unter ihren μέτρα ἐπισύνθετα verstehen, war uns in der ersten Auflage der speciellen Metrik noch gänzlich unklar geblieben. Die in diesem Bande enthaltenen Auseinandersetzungen, deren Verfolgung dem Leser durch die dem § 22a beigegebene colorirte Tabelle möglichst erleichtert ist, werden keinen Zweifel über die Bedeutung der Episyntheta offen lassen. Sie bilden die dritte der drei Klassen, in welche die gesammten Metra nach dem antiken Systeme zerfallen (μέτρα μονοειδῆ oder καθάρᾳ, μέτρα μικτά — κατὰ συμπάθειαν und κατ' ἀντιπάθειαν — und μέτρα ἐπισύνθετα), es gehören zu ihnen alle diejenigen Verse und Perioden, in welchen eine ungemischte daktylische oder trochäische Reihe mit einer ungemischten trochäischen oder iambischen*) vereint ist. Die

*) Nach dem System „der 64 Arten metrischer Combinationen“ fallen unter die Episyntheta auch Verbindungen von ungemischten daktylischen oder anapästischen mit logaödischen Reihen, aber jenes System „der 64 metrischen Combinationen“, welches nachweislich nicht älter als Heliodor ist, beruht in seinen Einzelheiten nicht auf der Brachtung der in der Praxis vorkommenden, sondern auf der Combination der theoretisch möglichen Verbindungen, zu den letzteren gehören fast die sämmtlichen daktylisch-logaödischen oder anapästisch-logaödischen Metra, welchen in jenem späteren Systeme eine Stelle angewiesen ist.

beiden ersten metrischen Klassen, sowohl die *μονοειδῆ* wie die *μικτά*, sind nach der Ueberlieferung Hephästions bald asynartetisch, bald nicht asynartetisch, und zwar ist hier für beide Klassen der Begriff des asynartetischen Metrums derselbe: asynartetisch* ist nämlich jeder ungemischte oder gemischte Vers, in dessen Mitte eine Katalexis vorkommt, oder mit andern Worten: in dessen Mitte irgend ein schwacher Takttheil nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist, — es ist gleichgültig, dass Hephästion und seine Scholiasten in Folge der bei ihnen üblichen Messung der gemischten Reihe nach *πόδες τετρασύλλαβοι* den Begriff des Katalektischen und Akatalektischen in manchen Fällen umgekehrt haben. Aber die dritte Klasse der Metra gehört sowohl nach Hephästion wie nach dem durch seine Scholiasten und Marius Victorinus vertretenen Systeme „der 64 metrischen Combinationen“ sammt und sonders zu den *ἀσυνάρτητα*. Ich habe ausgeführt, dass es mit dieser allgemeinen Ausdehnung des Namens „*ἀσυνάρτητα*“ auf alle episynthetischen Metra dieselbe Bewandtniss hat, wie wenn Hephästion z. B. die monopodische Messung um des willen auf alle daktylischen Metra ausdehnt, weil die geläufigsten und häufigsten daktylischen Verse dieser Messung folgen. Mit Ausnahme von nur einem einzigen bestehen die sämmtlichen von Hephästion aufgeführten *μέτρα ἐπισύνθετα* aus zwei oder drei Kola, deren erstes nach Hephästions Theorie katalektisch ist. Sind nach Hephästion alle Episyntheta asynartetisch zu nennen, so dürfen wir dies getrost dahin rectificiren, dass die meisten Episyntheta asynartetisch sind, d. h. dass gerade bei den Episyntheta vorzugsweise die inlautende Katalexis üblich ist.

Diese Erwägung war wenigstens die äussere und erste Veranlassung, dass ich für diejenige Klasse der Episyntheta, welche man ihrem Silbenschema nach als Daktylo-Epitriten bezeichnen darf, und überhaupt für die vorwiegend aus diesen Versen gebildeten Strophen überall da eine inlautende Brachykatalexis statuire, wo eine daktylische Tripodie mit oder ohne Anakrusis im An- oder Inlaute des Verses vorkommt. Eine solche daktylische Tripodie ist der rhythmischen Ausdehnung nach nicht wie die erste Hälfte des daktylischen Hexametrons und Elegeions ein *τρίμετρον* (κατὰ μονοποδίαν), sondern ein *δίμετρον* (κατὰ διποδίαν) βραχυκατάληκτον. Ich kann hier in dieser Vorrede zu der zweiten Auflage der Metrik nicht unerwähnt lassen, dass diese Messung bereits von H. Feussner in seiner Schrift *de metrorum et melorum discrimine* angedeutet ist, was wir demselben in der Vorrede zur ersten Auflage der Rhythmik mit Unrecht verargten. Dass die bei den Alten stattfindende Rubricirung der Daktylo-Epitriten unter die *ἀσυνάρτητα* nicht der einzige Grund war, jene daktylischen Reihen als brachykatalektische zu fassen, das wird aus der umfassenden und allseitigen Erörterung der rhythmischen Periodisirung erhellen, die ich in diesem Buche den episynthetischen Strophen des hesychastischen Tropos gewidmet habe. Hier musste ich mich in allen Stücken von den in der ersten Auflage ausgesprochenen Ansichten entfernen. Dass auch der Rhythmus des Einzeltaktes in diesen Strophen

ein anderer ist als wir früher angenommen, nämlich kein dreizehner sondern ein vierzeitiger, habe ich schon in der Vorrede zur ersten Auflage der griechischen Harmonik (geschrieben im Herbst 1880) ausgeführt und im gegenwärtigen Buche neue Beweise dafür gebracht, namentlich durch Hinweisung auf die Natur des *σποδιπλοῦς* als des Schlusstaktes der brachykatalektisch zu messenden daktylischen Tripodie. Ich darf annehmen, dass nach den in vorliegenden Buche vorggeführten Untersuchungen das Wesen und der Rhythmus der hesychastisch-episynthetischen (daktylo-epitritischen) Strophen im Besondern wie im Allgemeinen, — sowohl in der Messung des Einzeltaktes wie in der Bestimmung des *Megethos* der Strophen und der rhythmischen Periodisirung — bis auf einige indifferente Punkte gesichert ist.

Für die logaödischen oder die gemischten daktylo-trochäischen Metra giebt die antike Ueberlieferung trotz ihrer erst in der klassischen Zeit aufgekommenen Messung nach *πόδες τετρασύνθετοι* einen viel reicheren Ertrag als für die episynthetischen. Von grosser Wichtigkeit sind nämlich die in Hephästions kleinem Büchlein über die Metra dazu gehörenden Scholien enthaltenen Trümmer der alten Lehre von den beiden Arten der polyschematischen Bildung, nämlich der *παρὰ τάξιν* „angewandten“ Länge und der *Hyperthesis* der Strophen. Glücklicherweise ist es verstatet, diese Trümmer zusammenzufügen und nach Abscheidung dessen, was an dieser Lehre in Folge Heliadors Einführung der Antispasten unter die *μέτρα πρωτότυπων* neuert ist, lässt sich die Polyschematisten-Theorie in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder herstellen. Wer mit mir den Angaben der Scholien folgen und mit demjenigen verbinden will, was Aristides von der Messung des Glykoneions u. s. w. als eines einheitlichen „*ἑνὸς ἀκτύλου κατὰ χορείον*“ (*ἄλογον*) *τὸν τροχαιοειδῆ* und *λαμπρὸν* aus seiner Quelle compilirt hat, der wird in der bisher sogenannten „Basis“, mag diese nun in Hermanns oder in Apels oder in Boeckhs Sinne gefasst werden, eine durchaus überflüssige Erfindung erkennen, die aus der Wissenschaft der Metrik eben so nachsichtslos entfernt werden muss, wie Heliadors unglückliche Erfindung des spastischen Prototypons. Für die Grössenbestimmung der einzelnen Strophenreihen in den logaödischen Strophen und der dadurch bedingten Bestimmung der eurhythmischen Composition hat sich in der Hypermetra ein früher ungeahntes Hilfsmittel gezeigt und damit hat die zweite Auflage der Metrik die Frage nach der Composition der episynthetischen und logaödischen Strophen Pindars in der einfachsten Weise zum Abschluss bringen können.

Muss ich aber nicht befürchten, dass der eine oder andere Leser nicht gern die krummen Linien und die davor gesetzten Zeichen vermissen wird, mit denen in der ersten Auflage die Strophenreihen zur Veranschaulichung der eurhythmischen Responzion der Strophen versehen waren? Ich weiss es wohl, dass diese bunten Figuren in den Bildern und Vignetten das ihrige dazu beigetragen, den beiden erschienenen Bänden der früheren Auflage sobald die Gunst der

heutige Musik wendet ausser tetrapodischen und dipodischen bisweilen auch pentapodische, tripodische und selbst hexapodische Reihen an, aber es würde unserem Ohre unausstehlich sein, wenn ein Componist die verschiedenen Reihen ordnungslos hinter einander folgen lassen wollte, — das wäre eine absolut nicht auszuhaltende Unruhe und Unregelmässigkeit, welche geradezu als der diametrale Gegensatz einer geordneten rhythmischen Bewegung bezeichnet werden müsste. Die Alten aber waren gegen eine Störung des Rhythmus, der von ihnen als das vorzugsweise Form und Leben gebende männliche Princip gegenüber dem weiblichen Elemente des tonischen Stoffes hingestellt wird, noch viel empfindlicher als wir Modernen; sie hätten z. B. sicherlich bemerkt, dass Meyerbeer im Anfange des Prophetenmarsches unter die Tetrapodie eine einzelne nicht repetirte Pentapodie eingemischt hat, was unserem Theaterpublicum zum allergrössten Theile entgeht.

In der That, es muss innerhalb der in der antiken Strophe auf einander folgenden Reihen eine Ordnung vorhanden sein. Und da meinten wir, in derjenigen Ordnung, in welcher die Strophen innerhalb eines antiken Canticums auf einander folgen, die Norm erblicken zu dürfen, welche von denselben Dichtern auch für die aufeinander folgenden Reihen innerhalb der einzelnen Strophen angewandt seien —: wie das Ganze (die Strophe), so seien auch die Theile des Ganzen (die Kola der Strophe) gruppiert. Die Anordnung der Strophen ist nicht immer die monostrophische und epodische, sondern bisweilen auch die mesodische, palinodische, proodische, periodische; nach diesen allerdings selteneren Arten der Strophenordnung müssten, so glaubten wir, in denjenigen Strophen, in welchen ungleich grosse Reihen sich darböten, diese letzteren einander entsprechen, meist in der Weise, dass innerhalb eines einzelnen Strophenabschnittes eine Reihe oder zwei gleiche Reihen in der Mitte ständen und dass die diesen Mittelpunkt umgebenden Reihen in gleichen Abständen vom Centrum aus immer paarweise durch gleichen Taktumfang einander respondirten; die einander der Grösse nach respondirenden Reihen hätten auch in der Melodie einander entsprochen, seien hier einander gleich oder doch wenigstens ähnlich gewesen, und falls zum musikalischen Vortrage auch noch der Tanz hinzugekommen sei, habe diese Gleichheit oder Aehnlichkeit jedesmal noch durch analoge Schemata des Tanzes auch für das Auge einen Ausdruck gefunden. Unter dieser Voraussetzung liess es sich allerdings fertig bringen, wenn auch keineswegs für alle, doch wenigstens für viele, ja für die meisten der antiken Strophen ein ganz symmetrisch erscheinendes und unserem an Ordnung gewöhnten Auge zusagendes Schema der respondirenden Reihen herzustellen, in der Weise, dass alle Reihen, welche dem metrischen Schema nach akatalektische, katalektische und hyperkatalektische Tetrapodien, Tripodien, Pentapodien sind u. s. w., auch ihrem wirklichen rhythmischen Megethos nach als Tetrapodien, Tripodien, Pentapodien u. s. w. gefasst wurden.

Das Zusammenzählen der Versfüsse ist eine ebensowenig mühe- wie geistvolle Arbeit, aber was hilft auch das eifrigste Addiren, wenn man immer den einen oder den andern der Summanden vergisst?

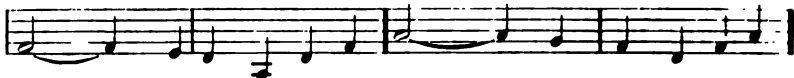
Lauter Lust, lauter Frohsinn in der Brust!



heut' wird nichts von Grollen, Schmollen, nichts von Gram gewusst!



heis - - sa lus - ti - ger Held, dir lacht so schön die Welt; o



schant, schaut, die jun - ge Braut, so treu und traut, wie



fest er sie in sei - nen Ar - men hält,



Lauter Lust.

Das Abweichende dieses Rhythmus von der vulgären Compositionsform der modernen Musik ist in der antiken Rhythmopödie etwas Gewöhnliches, ja geradezu die Normalform der meisten systematischen (d. h. der nicht stichischen) Compositionen, gleichviel ob sie *συστήματα κατὰ σχῆσιν* oder *ἐξ ὁμολῶν ἀπειρίοριστα* sind. Nach unserer vulgären Compositionsmanier folgen tetrapodische Reihen abwechselnd als periodische Vorder- und Nachsätze hintereinander. Dieselbe Form würde in der ersten Notenzeile gewahrt sein, wenn der erste $\frac{1}{4}$ -Takt unmittelbar hintereinander repetirt wäre: dann hätte der aus zwei $\frac{1}{4}$ -Takten bestehende Nachsatz („lauter Freude in der Brust“) einen gleich grossen Vordersatz. So aber steht sich eine Dipodie („lauter Lust“) und eine Tetrapodie als Vorder- und Nachsatz oder nach griechischem Terminus als *δεξιόν* und *ἀριστερὸν πῶλον* gegenüber. Diese Verkürzung des Vordersatzes zu einem dipodischen ist, wie wir mehrmals in diesem Buche hervorheben mussten, eine in den episynthetischen Strophen häufige Art der Periodisirung. Natürlich würde nicht ein jeder dipodischer Vordersatz einem tetrapodischen Nachsatze das Gleichgewicht halten können; wenn es geschehen soll, muss der Vordersatz jedesmal wie hier auf der melodischen Gestaltung eine präcis abgeschlossene Form haben. Die zweite Notenreihe enthält nach gewöhnlicher Weise einen tetrapodischen Vorder- und tetrapodischen Nachsatz in der Form des brachykatalektischen trochäischen Tetrameters. Zu bemerken ist aber, dass sich diese zweite Zeile mit der

ersten zu einer näheren Einheit verbindet — nach antiken Begriffen würden beide zusammen eine *περίοδος τετράκωλος* oder ein *ὑπέμετρον τετράκωλον* bilden, und vom Anfange an bis zum Ende der vierten Reihe eine *συνάρχεια λέξεως* stattfinden. In der dritten und vierten Notenreihe stehen sich wieder wie in der zweiten je vier und vier Einzeltakte (oder, was dasselbe ist, je zwei und zwei $\frac{1}{4}$ -Takte) gegenüber, in der fünften Notenreihe aber folgt als Schluss dieser ganzen Partie eine aus drei $\frac{1}{4}$ -Takten (sechs Einzeltakten) bestehende Hexapodie in der Form des brachykatalektischen iambischen Trimeters. Eine solche Reihe kommt zwar in den episynthetischen Strophen und überhaupt in allen nach vierzeitigen Einzeltakten gemessenen Rhythmodien der Alten nicht vor, wohl aber in den dreizeitigen trochäischen, iambischen und logaödischen Strophen*).

Die vorliegende Composition zeigt, dass bei tetrapodischen Reihen die Anwendung einer einzelnen hexapodischen Reihe in unserer heutigen Musik ebenso wenig wie in der alten als eine Störung des Rhythmus gilt.

Diese schliessende Hexapodie steht aber wiederum in genauer Beziehung zu der vorausgehenden Notenzeile, sie ist nämlich der Nachsatz zu dem von uns mit den Worten „o schaut, schaut“ bezeichneten tetrapodischen Vordersatze. Wenn man diese beiden ersten $\frac{1}{4}$ -Takte der vierten Notenlinie in unmittelbarem Anschluss an die letzte Notenzeile singt, so wird man sogleich inne werden, dass zwischen diesen Partien ein analoges Verhältniss stattfindet, wie zwischen den beiden Partien der ersten Notenzeile, dass nämlich der Nachsatz um einen $\frac{1}{4}$ -Takt länger ist als der Vordersatz:

Vordersatz	Nachsatz
Lauter Lust _ u _	lauter Frohsinn in der Brust. _ u _ u _
O schaut, schaut, _ u u u	wie fest er sie in seinen Armen hält. u _ u _ u _ u _ u

Vom ersten Falle war der Vordersatz des tetrapodischen Nachsatzes um die Hälfte verkürzt (Dipodie), in diesem zweiten Falle ist der

*) Bei dieser hexapodischen Schlussreihe ist eine Eigenthümlichkeit, welche die moderne Rhythmopöie vor der antiken voraus hat, nicht unberücksichtigt zu lassen, dass nämlich der Schluss einer Reihe zugleich den Anfang einer folgenden Reihe bilden kann. Diese in unserer Instrumentalmusik nicht seltene Form schreibt sich her aus der in mehreren selbstständigen Stimmen sich bewegenden Vocalmusik und beruht mit dem Kanon und der Fuge auf demselben Principe. Wo die eine Stimme noch nicht abgeschlossen hat, da beginnt gleichzeitig schon eine neue Reihe: und derselbe Takt oder Takttheil ist zwei verschiedenen Reihen gemeinsam. In dieser Weise ist der 18. Takt der vorliegenden Composition zu verstehen, was wir dadurch angezeigt haben, dass wir demselben bei der Uebertragung der Instrumentalmusik in Textesworte zwei Stimmen gegeben haben. Der antiken Rhythmopöie, deren Vocalmusik immer eine unisono ist, musste eine solche Form fremd bleiben.

Nachsatz des tetrapodischen Vordersatzes um die Hälfte erwe (Hexapodie).

Zwischen diesem tetrapodischen Vorder und hexapodischen Natsatz ist noch ein Mittelsatz von zwei $\frac{1}{4}$ -Takten eingeschoben. Melodie nach, welche in dem ersten dieser beiden $\frac{1}{4}$ -Takte dies ist, wie die in dem zweiten, bildet der Mittelsatz nicht eine einliche tetrapodische Reihe, sondern zwei selbstständige, in genauer rhmischer und melodischer Responson (Repetition) stehende dipodi Reihen, so dass wir diese ganze aus Vorder-, Mittel- und Nach bestehende Periode folgendermassen bezeichnen können:

Vordersatz	Mittelsatz		Nachsatz
Tetrapodie	Dipodie	Dipodie	Hexapodie

Hiermit sind aber die periodischen Beziehungen unserer 18 T noch nicht erledigt. Wie nämlich die in der ersten Musikzeile haltene Periode als zusammengesetzter Vordersatz der in der zwe Zeile enthaltenen Periode anzusehen ist, so bildet auch die durch zwei Tetrapodien der dritten Musikzeile ausgedrückte Periode e zusammengesetzten Vordersatz zu der soeben beschriebenen in vierten und fünften Zeile enthaltenen Partie. Indem wir die sich ergebenden zusammengesetzten Vorder- und Nachsätze oder Vor und Nachsätze höherer Ordnung durch die Buchstaben a und b drücken, können wir das Ganze folgendermassen skizziren:

a		b			
Verkürzter Vordersatz:	Nachsatz	Vordersatz	Nachsatz		
Dipodie	Tetrapodie	Tetrapodie	Tetrapodie		
Vordersatz	Nachsatz	Vordersatz	Mittelsatz	Verlängert Nachsatz	
Tetrapodie	Tetrapodie	Tetrapodie	Dipodie	Dipodie	Hexapodie
a		b			

Was wir hier beschrieben, ist eine vollständige Eurhythmie, gleich die sich entsprechenden Partien durchaus nicht nach dem 2 stabe einander gleich sind. Die Eurhythmie im Nacheinander durch Töne ausgefüllten Zeitabschnitte ist in der That etwas and als die Symmetrie des Raumes. Im Rhythmus muss, wie die A sagen, eine *τάξις χρόνων*, eine für das Ohr zu vernehmende und dem uns immanenten Sinne für Schönheit mit Wohlgefallen nac empfindende Ordnung herrschen, aber dass die in Beziehung zu ander stehenden Zeitabschnitte einander gleich sind, dass die eine *ἰσότης* sei, ist eben so wenig bei den Alten wie bei den Modern eine Forderung des Rhythmus, wie für die antike Rhythmik s daraus hervorgeht, dass sie auch für die rhythmischen Element begriffe, den Einzeltakt und die Reihe, neben dem *λόγος ἰσος* s einen *λόγος διπλάσιος* und *ἡμιόλιος* statuirt.

Vorwort zur dritten Auflage.

Dem Andenken an Gottfried Hermann, meinen grossen Lehrer,
dem Andenken an meine Jugendfreundschaft mit Rudolf West

sei die dritte Auflage unserer „Speciellen Metrik der griechischen Dichter“ gewidmet. Aus G. Hermanns Schule bin ich hervorgegangen und sein grosses Vorbild trieb mich schon in der ersten Jugend zu metrischen Studien. Ein Lieblingsschüler G. Hermanns, Friedr. Franke, zuletzt Director der Fürstenschule in Meissen, der frühzeitig meine Lebensschicksale bestimmte, hatte mich als Schüler mit seiner herben, aber stählenden Strenge in die Hermannsche Metrik eingeführt, eine zwei und halbjährige enthusiastische und angestrenzte Arbeit in den grossen griechischen Dichtern unter G. Hermann wurde erste Grundlage meines wissenschaftlichen Studiums, das sich durch die Theilnahme an den Vorlesungen von G. A. Becker, Theodor Bergk und zuletzt Johannes Gildemeister erweiterte und vertiefte. Ihnen Allen, namentlich auch meinem noch rastlos thätigen Lehrer Gildemeister, der mir die Grundlagen zu grammatischen und religionsgeschichtlichen Studien gab, seien hier die gebührenden *θεραπεύματα* gebracht, den Verstorbenen sei ein Kranz der Dankbarkeit auf das Haupt gelegt. Erst jedoch meine innigbrüderliche, an Freuden und durch Schmerzen reiche Jugendfreundschaft mit Rudolf Westphal hat mich Gedanken, die ich schon als Student von einer Umgestaltung der Metrik gefasst hatte, zur Reife gebracht, ohne ihn würde ich so wenig erreicht, es ohne mich eine Metrik verfasst haben.

Es erscheint mir als einem der letzten Hermannianer unter gegenwärtigen Verhältnissen des philologischen Studiums nicht möglich, das Andenken an G. Hermann nach meinen unmittelbar persönlichen Erlebnissen zu erneuern. Ich habe ihn erst in seinem hohen Alter kennen gelernt, sein Körper hatte zu welken begonnen, aber sein Geist war ungebrochen, noch jugendlich frisch und nicht ermüdet, und seine Rede strömte, wenn er lateinisch sprach über den Gegenstand, der ihn tief bewegte, in mächtigem Wogendrang und es galt von ihm:

κρέσσονα μὲν ἀλικίας

νόον φέρβεται

γλῶσσαν τε

θάρος τε τανύπερος ἐν ὄρνιξιν αἰτὸς ἐπλετο

ἀγωνίας δ' ἔρκος οἶον σθένος

ἐν τε Μοῖσαισι ποτανὸς ἀπὸ μητρὸς φίλος.

als einer fruchtbringenden Kopiermethode charakterisiert und, soweit es im jugendlichen Alter möglich, mit Liebe in das Verstandesheim einbringen versucht. Die immer von Neuem wiederholte, wert- und systematischere Lectüre war ihm das Alpha und Omega des philologischen Studiums und wenn er hier gelegentlich im Seminar oder in der Griechischen Gesellschaft Unsicherheit oder Lücken fand, so erfolgte strenge Rüge mit seltlicher Indignation; er selbst wusste fast den ganzen Homer auswendig und wenn die ersten Worte einer Stelle recitiert wurden, gab er fast immer die Fortsetzung; auch sehr viele Lieder

der Tragiker recitirte er aus dem Gedächtniss mit Sicherheit, eb viele Pindarische Stellen. Oft hat er daran gemahnt, dass, wer H inne habe, mit Leichtigkeit in der übrigen Litteratur fortschreite, die *stirpes* der meisten übrigen Wörter in ihm enthalten seien. M las G. Hermann zu meiner Zeit schon lange nicht mehr, da er gla dass das Studium seiner Bücher genüge, auch nicht griechische Sy für welche seine Vorlesungen einst einen tief greifenden Einfluss habt hatten; in der Erklärung der Dichter gab er nur gelegen kurze Andeutungen, ausführliche Erörterungen höchst selten und an einzelnen Stellen im Zusammenhange mit der Kritik, systemat. Untersuchungen über Metrik hatte er seit dem Erscheinen der *Elem* und seit der Polemik gegen Böckh fast ganz unterlassen, er las die melischen Metren bewunderungswürdig schön mit tiefem poetisc Verständniss für den Inhalt, nur Pindar zu aufgeregt und pathet Das metrische Studium sah er bei seinen Schülern als etwas se verständliches an und ohne uns jemals eindringlich dazu zu mal trieb er uns unwillkürlich in seinen Vorlesungen energisch daz Als ich anfang, an manchen seiner Ansichten in den *Elementa* zu zwe und über dieselben hinauszugehen oder Fragen aufzuwerfen, die in den *Elementa* nicht beantwortet fand, — wie oft habe ich meinen grünschnäbeligen Vorwitz, mochte er auch, wie ich späte kannte, fruchtbare Keime enthalten, im Stillen abgebeten, wen am nächsten Morgen dem bahnbrechenden Gelehrten und dem Geiste des Alterthums durchleuchteten Charakter zu Füssen sass. verliess frühzeitig seine Auffassung der Logaöden und wandte der Böckhschen zu, aber auch die Böckhsche Metrik genügte mir. Ich konnte vor Allem drei Dinge nicht begreifen, die Zusammenset der grösseren Strophen, namentlich der Pindarischen aus allen lichen disparaten Versfüssen, besonders auch nicht den Gebrauch Antispasten, sodann die Ungleichheit der Verse bei Pindar, in de ein eurhythmische Princip witterte und zuerst an Ol. 3 *Τυρδαῖ τε φιλοξένοις* erkannte, ohne es an andern Epinikien mit Siche durchführen zu können, endlich aber tauchte in mir das Bedenken ob die *Elementa doctrinae metricae* wirklich die ganze Metrik enthi und sie nicht vielmehr auf einer breiteren und tieferen Grundlag Zusammenhange mit Rhythmik und Musik, mit der Geschichte Metren und dem eigenthümlichen Gebrauche derselben bei den schiedenen Dichtern und in den verschiedenen Poesiegattungen a bauen sei. Es war ein wichtiger Tag für mich, als ich bei dem dium der Eumeniden die Worte O. Müllers las „Anhang zu dem B Aeschylos Eumeniden, Griechisch und Deutsch von C. O. Müller. Le 1834“, S. 2: „weder ... noch hat die Metrik unter denselben (Herm Händen die Stufe erreicht, auf welcher sie die Gesetze der Compos der rhythmischen Reihen zu Versen, Strophen, grösseren Ganzen, weist (wenigstens ist Hermann überall, wo der Zusammenhang d führt, auf eine geheimnissvolle Weise wortkarg) und zugleich eigenthümlichen der Poesie verwandten Kunstcharakter dieser Pr tionen entwickelt (womit sich, freilich schon die ersten nicht am

dantischen Magistern Leipzigs fast für „Unsittlichkeit“ gehalten wurde.

Gewaltige Fortschritte sind seit G. Hermanns Zeit auf allen bieten der Alterthumswissenschaft gemacht worden, die kritische exegetische Methode, ja die ganze Arbeitsweise hat sich geändert, dessen ungeachtet muss die Hermannsche Disciplin die Grundlage philologischen Studiums für alle Zeiten bleiben. Von dieser Leistung war vor Allen der unvergessliche Geheime Oberregierath, Professor Dr. Hermann Bonitz durchdrungen, der ihr an den philologischen Mitgliedern der preussischen Prüfungscommission wohlbekannten Stelle, ohne Hermann zu nennen, Ausdruck gegeben und vor manchen Verirrungen im jetzigen Studium in seiner feinen und milden, aber unzweideutigen Weise gewarnt hat. Mögen die Absichten dieses ebenso als Gelehrten und Lehrers wie als Verwaltungsbeamten hochbedeutsamen Mannes richtig erkannt und anerkannt werden! Davon hängt der Erfolg des philologischen Studiums schliesslich die Erhaltung der jetzt schwer bedrohten klassischen Bildung ab.

In Marburg traf ich **Theodor Bergk** in jugendlicher Schaffensfreude und trat ihm bald näher. Er las nicht über Metrik; derjenige, welcher damals darüber las, wurde wenig gehört und bald verlassen. Da aber Bergk Metrik meist streng examinierte, so wurde ich Candidaten öfters gebeten sie privatim vorzubereiten, was mir sehr förderlich sein musste. Bergk ging nicht darauf aus Schule zu machen, er hatte nicht die Sitte, seinen Schülern Themata aus der Peripherie der Wissenschaft zu geben, sie mitzubearbeiten und die bedenkliche Latinität für die Herausgabe zurecht zu stutzen, aber er war in seinen Unterhaltungen den Gedanken seiner Zuhörer und allen Bemerkungen mit unbefangener herzlicher Freundlichkeit und bezaubernder Liebenswürdigkeit zugeneigt, ein frühreifes Talent ersten Ranges, unglaublich umfassender Gelehrsamkeit, bewundernswürdigem Scharfsinn und unermüdlicher Arbeitskraft. Der härteste Boden, den er pflanzte, trug ihm sehr bald Frucht, wenn er auch nicht immer *ἀθηρηλογός* sicher zu handhaben wusste. Die Unterhaltung mit ihm kam mir öfters wie ein kaleidoskopisches Bilderspiel und ein Feuerwerk vor, das einen wunderbar anregenden Eindruck zurückliess. Nicht gewöhnt bei seinen Arbeiten die philologische Litteratur zu durchschöpfen oder auch nur in den Hauptsachen vollständig zu gebrauchen, fasste er die Dinge mit geringen Büchermitteln, aber mit den grösseren Mitteln seines Genies an und schritt mit Blitzesschnelle vor, wobei es natürlich namentlich in Conjekturen oft vorkam, dass er unwissentlich als das Seinige ansah, was Andere schon ihm gefunden hatten. Er hatte selbst metrische Untersuchungen gemacht, aber er wusste wohl und sprach es aus, dass über G. Hermann hinausgegangen werden müsse; ich wurde durch Bergk von Hermann frei und gewann ruhige und zuversichtliche Selbstständigkeit des Urtheils. Es war wiederum ein bedeutsamer Tag für mich, als ich in Bergks Polemik gegen Hermann und Schneidewin bei Gelege-

der kritischen Erörterungen über das Pindarische Hyporchem-Fragment *Θυβαλοῖς Ἴλλου ἐκλιπόντος* die Bestätigung meines frühzeitig in Leipzig gefassten Gedankens las, der nun allgemein geworden ist, dass eine jede griechische Strophe ein Kunstwerk in vollem Sinne des Wortes sei, wo Alles auf architektonischer Gliederung beruhe und wo es nicht bloss auf den einzelnen Vers ankomme, sondern vor Allem darauf, wie der Vers zur Totalität der rhythmischen Composition passe. In einer ausführlichen Unterhaltung glaubte ich jedoch zu bemerken, dass Bergk über den allgemeinen Gedanken nicht weit hinausgekommen war. Immerhin war die Ermuthigung und Förderung, die er mir sonst wie in einigen Vorträgen seiner philologischen Gesellschaft zu Theil werden liess, schon entscheidend, dass ich ihm im Pflichtgefühl inniger Dankbarkeit und in tiefster Verehrung vor der Lauterkeit und Hochherzigkeit seines Charakters, den ich wohl besser als die meisten Anderen kennen gelernt habe, den ersten Versuch der griechischen Rhythmik widmete. Den weiteren rhythmischen Forschungen, durch welche die erste Auflage der Rhythmik, wie ich gerne zugebe, rasch veraltete, war er nicht zugeneigt und citierte selbst noch in der letzten Auflage der *Poetae lyrici* die Metrik nach der ersten Auflage, da ihm die „Ueberladung der speciellen Metrik mit musikalischen und rhythmischen Dingen“ nicht zusagte.

Die Entscheidung in meinem wissenschaftlichen Lebensgange bildete die Freundschaft mit Rudolf Westphal, den ich in Marburg kennen lernte. Wir waren bis dahin entgegengesetzte Wege gegangen und trafen zunächst in einem herben Zwiste über einen Vortrag Westphals in der philologischen Gesellschaft Bergks zusammen, ich der einseitige klassische Philolog aus Hermanns und G. A. Beckers Schule, er vergleichender Grammatiker und Orientalist aus der Schule Gildemeisters; er führte mich zur vergleichenden Grammatik und zum Sanskrit, ich ihn zu der klassischen Philologie, beide bald vereinigt in der Hingabe an unseren hochverehrten Lehrer Gildemeister. Wir tauschten uns aus. Es war eine glückliche und beseligende Zeit der idealsten und innigsten wissenschaftlichen Gemeinschaft, die ich mit dir, mein lieber Bruder Rudolf, eine Reihe von Jahren durchlebt habe. Wir haben uns dies wiederholt in den letzten Jahren in schmerzlicher Erinnerung gesagt, nachdem die engere Gemeinschaft seit länger als einem Vierteljahrhundert für immer vorüber war. Die *Μοῖρα* hat uns zusammengeführt und uns im Jugendrausche das Höchste in der Wissenschaft geniessen lassen, dessen wir fähig waren, die *Μοῖρα* hat uns getrennt, *Μοῖρα οὐκ ἐντέμπελος*. Unsere Neigungen und Absichten in eigener Arbeit gingen immer noch weit auseinander, erst unser Zusammenleben in Tübingen brachte die Entscheidung für gemeinsame metrische Arbeiten. Kleine und gewissenlose Leute haben unser Verhältniss zu der Metrik entstellt, ich habe mit Absicht viele Jahre geschwiegen; der Pöbel auf dem Gebiete der Wissenschaft weiss nicht, dass man sich durch Schweigen innerlich stählt und wächst: *ἢ μὲν πολλάκι καὶ τὸ σεσωπαμένον ἐνθυμίαν μείζω φέρει*. Du hast gegen meinen ausdrücklichen Wunsch selbst das Wort ergriffen in der

Vorrede zu Deinem „Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums. Leipzig 1883.“ XVI: „Ich darf hier wohl jener Tage im Januar 1850 und des darauffolgenden Zusammenlebens in Tübingen gedenken, wo Rossbach unbefriedigt von den bisherigen metrischen Kategorien fort und fort auf jene so schwer verständliche Fragmente zurückkam und endlich auch mich nach einigem Widerstreben zu jenen Studien fortriss, denen ich nie wieder untreu werden sollte: stets in dem sicheren Vertrauen, dass die Siegel, die das Verständniss verschlossen, durch hingebende Arbeit zu lösen und allein von hier aus sichere Fundamente für die Metrik zu gewinnen seien. Weil ich mich späterhin der Fortsetzung dieser Arbeiten allein unterzog, ist unser beiderseitiger Antheil daran vielfach in unrichtiger und ungerechter Weise zu Ungunsten des einen von uns beurtheilt worden, aber Rossbach ist nicht bloss der einzige Urheber der Arbeit, sondern es sind auch fast alle allgemeinen Gesichtspunkte, alle fördernden und Frucht bringenden Aperçus, ohne welche solche Studien nicht resultatreich und lebendig werden können, von Rossbach ausgegangen. Was im Einzelnen geleistet wird, bis Rossbach bei der zweiten Auflage der Metrik die Arbeit mir allein überliess, sicherlich gleichmässig unter uns beide zu vertheilen sein, ohne dass wir damals, wo wir lediglich die wissenschaftliche Aufgabe im Auge hatten, irgend wie zwischen Mein und Dein gesondert hätten, ein jeder dachte mit Catull und Cinna *‘utrum illius an mei quid ad me?’* Der Name Synkope wurde von mir vorgeschlagen, die Sache selber aber (insbesondere mit Bezug auf die Spondeen) ist von Rossbach gefunden, obwohl er dies mehrfach als meine Entdeckung bezeichnet hat. Von ihm ging auch der Gedanke aus, die Metra nicht wie Hephästion nach einzelnen Versen, sondern nach Strophengattungen und metrischen Stilarten zu behandeln, und auch die Sonderung der letzteren von einander wie z. B. der Logaöden des Pindarischen und Simonideischen Stiles geht vielfach auf Rossbach zurück.“ Ich nehme keinen Anstand zu erklären, dass Du an der Ausführung des Einzelnen mehr betheiligt bist als ich. Die Nachwirkungen eines früheren Augenleidens nöthigten mich mehrere Jahre meine Augen zu schonen, ich habe öfters dictirt, wie ich auch meine „Untersuchungen über die römische Ehe“ auf Grund des gesammelten Materials fast ganz und zwar rasch dictirt habe. Ich besitze nicht den durchdringenden Scharfsinn eine Sache fast mathematisch wie ein Rechenexempel (ich nannte Dich oft unter uns ein mathematisches Genie, das Du von Deinem Vater ererbt, und Mathematik war ja immer Deine Liebingsache) so streng bis in die äussersten Consequenzen durchzudenken wie Du und, während ich meist die weittragenden Gedanken und die hauptsächlichsten Gesetze für die verschiedenen Strophengattungen fand, war ich öfters erstaunt darüber, was Du schliesslich daraus machtest. Du erinnerst Dich noch an die Entdeckung der Unterschiede des Simonideischen und Pindarischen Logaödenstils. Du warst in Verzweiflung. Ich fand die wichtigsten, für die beiden grundverschiedenen Dichter höchst charakteristischen Unterschiede, erst Du aber führtest sie so aus, dass ich in ihnen immer eine der schönsten

then unserer Metrik gesehen habe. Für rhythmische Forschungen engeren Sinne, die mehr mathematischer Natur sind, und für die theilung und Ordnung der Fragmente des Aristoxenus habe ich die Neigung und Fähigkeit besessen wie Du.

Die allgemeinsten Grundgedanken, die ich sehr frühzeitig gefasst und die mir allmählig immer klarer und sicherer wurden und wusst und unbewusst unsere Arbeit leiteten, waren die folgenden:

Abgesehen von einzelnen hervorragenden Monographien von Seidler, Pöschner u. A. war die Metrik seit dem Jahre 1816 im Vergleich mit der Grammatik, der Litteraturgeschichte, den Alterthümern und der Archäologie zurückgeblieben, wie auch mein Lehrer Bergk erkannte. Die heute fast vergessenen Versuche untergeordneter Philologen die Hermannschen und Böckhschen Theorien zu vermitteln und ohne weitgehende Gesichtspunkte hier und da mit Aenderung oder Hinzufügung von Einzelheiten neue Systeme zusammenzubauen, sowie die bisweilen heraus scharfe Polemik gegen Hermanns Grundanschauungen enthielten keine positiven Resultate von Werth. Die ganze Disciplin musste vielmehr von dem heutigen Standpunkt der griechischen Alterthumswissenschaft im engen Zusammenhange mit den übrigen Disciplinen derselben, besonders mit der Geschichte der griechischen Religion, aus deren Culten die Metren hervorgegangen sind, der Geschichte der verschiedenen Gattungen der Poesie und der bildenden Kunst auf Grund der Bearbeitung der rhythmischen Tradition neu aufgebaut werden.

1) Die griechische Metrik ist eine historische Kunsttheorie im weitesten Sinn des Wortes, ein Theil der τέχνη μουσική, wie schon die Alten selbst erkannt hatten, und muss daher im Zusammenhang mit den übrigen Theilen der musischen Kunst behandelt werden, speciell die melische Metrik ist unter dem Einflusse des Gesanges und der begleitenden Instrumentalmusik entstanden. Die verschiedenen Metren sind kein launenhaftes Spiel der Dichter, um Monotonie zu vermeiden, sondern die Sprache leichter in das metrische Joch zu zwängen, sondern aus verschiedenen poetischen Stimmungen hervorgegangen, deren geistiger Ausdruck sie bei den Griechen waren. Die ethische Bedeutung der verschiedenen Metren, ihre Anwendung für bestimmte Gefühls- und Gedankenkreise in den verschiedenen Gattungen der Poesie und innerhalb der Werke desselben Dichters, besonders auch die richtige Unterscheidung der verschiedenen Strophenarten führt zum höchsten Verständnisse der metrischen Kunst der Griechen und kann für keinen Dichter mit wechselnden Metren entbehrt werden, ohne dass auf das poetische Verständniss verzichtet wird. Es sind zwar nur gelegentlich andeutende, aber hinreichend zahlreiche Zeugnisse der Alten in der klassischen Zeit erhalten, die dies bestätigen. Was in der bildenden Kunst die Linie, das ist in der griechischen Metrik die Folge der prosodisch gemessenen, durch Silben oder Pausen ausgefüllten Zeittheile. Der Charakter der griechischen Metrik ist strenge Architektonik, in der modernen Metrik seit der Zeit des Christenthums gesellt sich zu diesem Princip, das jedoch

an Schürfe und Wirksamkeit verliert, ein musikalisches Element: der Reim, das Gedankenecho. Die Gefahr hierbei in subjectiv-ästhetische Gefühlsschwärmerei zu verfallen, liegt sehr nahe und viele, die nicht im grossen Zusammenhange das Princip erprobt und den Inhalt des Gedichtes auf das Metrum übertragen haben, sind ihr so verfallen, dass das Princip selbst in Misskredit gekommen ist, aber es darf uns dies ebensowenig von der Untersuchung über den ethischen Charakter der griechischen Metren abhalten, wie die früher häufigen und auch jetzt noch nicht seltenen Hallucinationen von der Untersuchung über den stilistischen und ästhetischen Charakter architektonischer und plastischer Denkmäler. Die richtigen Grenzen können nur in der „Allgemeinen griechischen Metrik“ gezogen werden, wo eine systematische Ueberschau über den ethischen Charakter der sämtlichen Metren und Strophengattungen zu geben ist.

2) Das Erste in der Ausführung war eine positive Fundamentallehre mit Hülfe der zerrissenen und lückenhaft überlieferten Reste der älteren rhythmischen Tradition im Gegensatze zu dem äusserlichen und klammerlichen Schematismus des Hephästion und anderer Metriker zu schaffen und den Versuch zu machen, die wiederhergestellten Grundsätze durch das Studium der Dichter zu ergänzen und zu erproben. G. Hermann hatte dies nie erstrebt, erkannte aber den vorhandenen Mangel, wie er in dem oben angeführten Dictum hochherzig ausgesprochen hat; ihm war es wesentlich um die Zusammensetzung prosodisch gemessener Silben zu Füßen und Versen zum Zwecke der Emendation der grossen Dichter zu thun, in der Er, der Einzige, eine neue Epoche inaugurierte und mehr geleistet hat als alle seine Vorgänger. Es fehlten ihm von Anderem abgesehen richtige, aus der Tradition geschöpfte Grundsätze über Rhythmus und Metrum, Rhythmengeschlechter, System der Zeiten und Pausen, die Katalaxis, den kyklischen Daktylus, die Aristoxenische Scala der Reihen, Taktgleichheit und Taktwechsel im Zusammenhang mit der gesungenen Poesie, *ῥυθμὸς* oder *ῥῆθι ῥυθμοποιίας*, die verschiedenen Arten des Vortrages und die einheitliche Composition der Strophen. August Böckh hatte mit seinem allseitigen und weittragenden Blicke dies erkannt und einige Punkte der rhythmischen Tradition für seine Untersuchungen *de metris Pindari* subsidiär herbeigezogen. Der erste Versuch, die rhythmische Tradition als ein Ganzes darzustellen, sie auf die Dichter, namentlich auf Pindar und die Tragiker anzuwenden und die Lücken unmittelbar aus den Dichtern zu ergänzen, wurde in der ersten Auflage der „Griechischen Rhythmik“ gemacht. So unvollkommen er in mancher Beziehung war, so wurde er doch, da er eine bedeutende Reihe von bisher nicht behandelten Punkten enthielt, von Böckh, Bergk, Lehrs und vielen Anderen als eine neue Grundlage der Metrik mit grossem Beifall aufgenommen. H. Weil gab in einer ausführlichen *Recessio* sofort eine Reihe von sehr wichtigen Beiträgen, das Verdienst aber, die schwierige Aufgabe mit eindringender Gründlichkeit und bewunderungswürdigem Scharfsinn immer wieder von Neuem in Angriff genommen und sie in allen wesentlichen Punkten gelöst oder der Lösung

in metrischen Theorien der Alten sind schematisch-formal, los-
 rissen von den übrigen Theilen der musischen Kunst, in der Zer-
 setzung der metrischen Verse in disparate, chaotisch durcheinander
 vertheilte Versfüße des Rhythmus zerstückend, unvollständig, ohne
 Rücksicht auf das Verhältniß der Reihe zum Verse, des Verses zur
 abtheillichen Strophencomposition, schließend in der schematischen
 Eberbühlung mit unheiltem Tarnelack bedeckt, durch und durch an-
 störend; sie reichen nicht aus für die „Allgemeine Theorie der Metrik“,
 e was den Dichtern geschöpft und mit derselben Freiheit behandelt
 werden muss wie die „Specielle Metrik“. O. Crusius hat die Stel-
 lung der metrischen Tradition zu der heutigen Forschung ebenso ein-
 fach wie treffend mit den Worten bezeichnet, dass sie nur „eine Etappe
 auf dem Wege zur Wahrheit“ sei.

4) Die metrische Metrik war neben der Fundamentaltheorie der
 e meisten zurückgebliebene Theil. Ein besonders grosser Uebelstand
 ar, dass bisher nach der Disposition des Hephästion die Bestand-
 eile der grösseren Strophen unter dem einzelnen Metron behandelt
 id gewissermassen verpflichtet wurden und dass dem nur die toten-
 n Formen der Strophen wie die laff- und kraftlosen Hüfen übrig
 eblieben. Man hatte nicht den Gesichtspunkt der strophischen Kunst-
 le und kannte die einheitliche Composition der grösseren Strophen

nicht, die man aus allen möglichen und unmöglichen Füssen u Reihen zusammengesetzt sein liess, selbst in den Pindarischen Epinikien, wo der Unterschied der „dorischen und äolischen Strophe nicht zu verkennen war. Jeder grösseren Strophe, sofern sie nicht zweitheilig ist, was sich nur selten findet, liegen wenige elementare Reihen zu Grunde, die durch Anakrusis, Katalexis, Synkope u. s. variirt werden. S. p. 599 ff. So wurden auch die äolischen Strophen Pindars, die bis dahin fast wie ein Mysterium angesehen wurden, ihrer grandiosen Einfachheit der metrischen Elemente erkannt. Hier war es vor Allem, wo die im Zusammenhang dargestellte Rhythmik zur Aufhellung der im Grunde höchst einfachen, aber in ihrem Weichen und bewunderungswürdigen Kunstgebilde die grössten Dienste leistete. Den Abschluss der Einsicht in die strophische Composition bildete die Eurhythmie, die ich frühzeitig an Ol. 3 wahrgenommen hatte. Obwohl wir gerade die Ausführungen über die eurhythmische Composition der einzelnen Lieder nicht ohne Bedenken in die gelehrte Welt hinausschickten, so wurden doch die Principien und vielen Fällen auch die einzelnen Nachweisungen anerkannt und von Anderen von dem entschieden findigen und geistvollen, aber allzuvor vordringenden J. H. Heinrich Schmidt zum Gegenstande besonderer Untersuchungen gemacht. Westphal hat die Eurhythmie in der Vorrede zur zweiten Auflage der Metrik sehr geringschätzig behandelt, aber er hat sie nicht läugnen können und selbst den Versuch gemacht, sie in den logaödischen Epinikien zu vereinfachen. Sie ist aber bleibt der Höhepunkt und Abschluss in der Composition der grössten Strophen und ohne sie würde das architektonische Princip der griechischen Metrik in der schreiendsten Weise verletzt.*) Im Uebrigen nehme ich keinen Anstand, offen und frei zu erklären, dass ich in vielen Fällen um so mehr darauf verzichtete, sie mit Sicherheit angeben zu wollen, als uns die musikalische Composition und die orchestrischen Schemata für die Aufführung der Lieder verloren gegangen sind und die Eurhythmie daher mehr zu unserem Auge mit Hülfe von Zahlen als zu unserem poetischen Gefühle spricht.

5) Hiermit im Zusammenhange ergaben sich weitgreifende Beobachtungen über den eigenthümlichen Gebrauch der Strophen bei einzelnen Dichtern. Durch die Unterscheidung der strophischen Kunststile wurde nicht allein der Entwicklungsgang der metrischen Composition, sondern wurden auch die Verschiedenheiten des Pindarischen Stils von den Stilformen der Tragiker und wiederum der Tragiker unter einander, ebenso wie der chorischen Lyriker z. B. des Pindar und Simonides erkannt, Dinge, die G. Hermann bei seiner einseitigen Richtung auf die einzelnen Metren Anderen zu thun übrig liess, so gewiss er auch bei seiner eminenten Kenntniss der Dichter Vieles schon herausgefühlt hatte, was seine Bücher nicht enthalten. Erst aber

*) So eben habe ich noch einen recht schätzenswerthen Beitrag zur Eurhythmie erhalten: *Ch. Bally, de Euripidis tragoediarum partibus lyricis quaestiones.* Berolini 1889.

mühsam systematische und möglichst in das Detail eingehende Untersuchung konnte über diesen überaus wichtigen Punkt Licht bringen. Leider haben Andere hierin nicht viel weiter gearbeitet und der für derartige Untersuchungen besonders befähigte Professor Hugo Gleditsch in Berlin, ein Schüler Westphals, hat in seinem von mir hochgeschätzten Buche „Die Cantica der Sophokleischen Tragödien. Wien, 1883“ sich begnügt, die einzelnen Cantica scharfsinnig und gründlich im strengen Anschlusse an die rhythmischen Grundsätze der zweiten Auflage der Metrik zu analysiren, leider aber eine systematische Metrik des Sophokles, in welcher die metrischen Eigenthümlichkeiten des Dichters zu besprechen waren, nicht hinzugefügt.

6) Die geschichtliche Entwicklung der Metra und der Strophen-gattungen, soweit sie sich auf griechischem Boden aus den erhaltenen Resten der Poesie und vereinzelt Notizen erkennen lässt, in Verbindung mit der Litteraturgeschichte und den Culten, in denen die Rhythmengeschlechter und die Strophencomposition schon präformirt lagen und deren verschiedenen Stimmungen sie schon in der vorhistorischen Zeit zum Ausdruck dienten, war ein selbstverständliches Erforderniss der Fortschritte in den systematischen Disciplinen, aber von G. Hermann, welcher die Metrik mehr als eine Hilfsdisciplin für die Emendation der Dichter als für eine selbstständige Kunstwissenschaft ansah und immer seine Zuhörer mahnte, sich nicht durch die systematischen Disciplinen von der unmittelbaren Lectüre der unvergänglichen Denkmäler griechischer Poesie ablenken zu lassen, nur selten in Betracht gezogen worden. Ich erwähne hier nur zwei Punkte: Durch die Scheidung der Poesiegattungen wurde es allein möglich, die metrischen Kunstformen z. B. der Tragiker im Gegensatze zu den chorischen Lyrikern bis in die kleinsten Einzelheiten festzustellen u. s. w., in Consequenz hiervon in der Komödie die Nachbildung tragischer Lieder von den chorischen zu unterscheiden und den wunderbaren Reichthum Aristophaneischer Metrik zu verstehen. Andererseits aber bildete die gesonderte Betrachtung der verschiedenen Theile in der Oekonomie des Dramas, ob Chorlied oder Monodie, Parodos oder Stasimon u. s. w. zusammen mit der Untersuchung über die Eigenthümlichkeit jedes Dichters den Ausgangspunkt, um die jedem einzelnen Theile des Dramas zukommende metrische Composition zu bestimmen und feste metrische Stiltypen aufzustellen. So wenig auch derartige Unterschiede jemals verkannt werden konnten, so war doch eine durchgreifende Untersuchung hier nicht gemacht worden. Ein Beispiel des chaotischen Zustandes ist die Annahme zahlreicher Dochmien in den Chorliedern, wo bei Kenntniss des Grundcharakters der Strophen andere Messungen nahe lagen, ja *horribile dictu* in entschieden logädischen Oden Pindars wie Py. 2.

Dies ungefähr waren die allgemeinen Grundgedanken, die sich mir sehr frühzeitig ergaben, die aber erst während der gemeinsamen angestregten Specialarbeit immer klarer und sicherer hervortraten. Es ist von einem „Eklektiker“ Westphal in leichtsinniger Weise vorgeworfen worden, dass er sich begnüge, neue bestechende Ideen auf-

zustellen, ohne sich der Mühe zu unterziehen, die Durchführbarkeit derselben in kritischen Gängen zu erweisen. Kein Vorwurf kann gerechter sein. Westphal besitzt eine geradezu geniale Fähigkeit, Gedanken bis in die äussersten Consequenzen mit mathematischer Richtigkeit durchzudenken und im Zusammenhange mit dem Ganzen aufzufassen. Wollte sich der „Eklektiker“ gewissenhaft Rechen geben, woher die Grundlagen seines Buches und zahllose einzelne Gesetze und Unterscheidungen in der Metrik der verschiedenen Strogattungen stammen, so würde er das Bekenntniss ablegen müssen, dass er unsere Metrik mit Hinzunahme rhythmischer Sätze aus der Rhythmik und anderer Ingredienzien aus der Fachlitteratur zu dem Handbuche verarbeitet hat, mit sehr wenigen und unbedeutenden eigenen Beobachtungen, aber mit um so mehr Polemik in kleinen und kleinlichen Dingen, Bergk sagt von ihm mit Recht rückhaltlos *solet ex aliorum obrectatione sibi laudem parere*. Es ist Sittlichkeit für den „Eklektiker“, zu verschweigen, woher sie ihre Hauptsachen nehmen und ihre Autoren nur da anzugeben, wo sie ihnen etwas amputieren flicken wollen, um so den Schein der Selbstständigkeit zu erweitern. *ἐντὶ μὲν θνατῶν φρένες ἀκύνεσαι κέρδος αἰνῆσαι πρὸ δίκας δὲ* Ja, es waren „Ideen“, mit denen wir an die Neugestaltung und Begründung der Metrik im Geiste der seit dem Jahre 1816 fortschrittenen Alterthumswissenschaft gingen, aber diese Ideen wurden weiter erarbeitet durch ein frühzeitig unter G. Hermanns begeisternder stählender Leitung begonnenes und rastlos fortgesetztes Studium grossen griechischen Dichter, durch ein frühzeitig begonnenes demselben energisches Studium der metrischen Werke G. Hermanns und A. Bergk's, durch eine mühsam errungene Ueberschau über die anderen Gattungen der griechischen Alterthumswissenschaft, zu welchen G. A. Becke und Bergk führte, auch durch die Vergleichung der griechischen Metrik mit der Metrik anderer Völker unter Gildemeisters Leitung, welche Westphal zu seiner scharfsinnigen Skizze einer zukünftigen Wissenschaft „Vergleichende Metrik“ in III, 1 dieses Werkes benutzt worden ist, einer Skizze, die er hoffentlich noch weiter ausarbeiten wird. Jeder grosse Fortschritt in einer Wissenschaft wird von weittragenden Grundgedanken gemacht und wer diese nicht zu begreifen befähigt ist, wird möglicher Weise Einzelnes exakt bearbeiten können, niemals aber eine Wissenschaft oder nur einen wichtigen Theil derselben neu gestalten können. Im Einzelnen exakt zu arbeiten ist übrigens nicht die Sache des „Eklektikers“.

Wir haben die freudige Genugthuung gehabt, dass unsere bisherigen Bemühungen von den damals ersten Männern der Alterthumswissenschaft und einstimmig von Allen, die sich öffentlich aussprachen, als ein dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft entsprechender und neue Wege für die Metrik bahnender Fortschritt über G. Hermann hinaus angesehen wurde, so sehr wir auch selbst mehr wie Andere von der Mangelhaftigkeit mancher Ausführungen und Ungenauigkeiten im Einzelnen überzeugt waren, und dass unser Werk die Grundlage der griechischen Metrik bis heute geblieben ist.

es bald durch ein grosses neues Werk, das über uns soweit hinausgeht, wie wir über die Hermannschen Elementa, verdrängt werden! Der in hohem Greisenalter stehende Böckh hielt es nicht unter seiner Würde und nicht für einen Raub an seiner kostbaren Zeit, sich mit dem jugendlichen Verfasser der ersten Auflage der griechischen Rhythmik in eine lange und in das Einzelne gehende Correspondenz einzulassen. Bergks innige Theilnahme spricht sich in dem neuerdings von Volkmann in der Biographie Bernhardys edirten Briefe aus und Lehrs sprach sich in demselben Sinne in einer Recension des Litterarischen Centralblattes aus, Anderer nicht zu gedenken. Westphal hatte das günstige Schicksal, sofort weiter arbeiten zu können. Er untersuchte in seinen Schriften „Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker“. Leipzig 1861 und „System der Griechischen Rhythmik“. Breslau 1865 die rhythmische Tradition in einem Umfange und mit einer Gründlichkeit, dass die erste Auflage bald veraltete. Wenn ich sie in diesem Buche noch hie und da citire, so geschieht es nur, weil Westphal Manches aus derselben, was unzweifelhaft feststeht oder noch wahrscheinlich ist, als bekannt in seine Bücher nicht herübergenommen hat. Mir wurde nicht das gleiche günstige Schicksal zu Theil. Durch meine Berufung nach Breslau, wo nur zwei Ordinariate bestehen sollten, wurde ich mit einer Masse verschiedener Arbeiten überladen, die mich nöthigte, meine Arbeitskraft zu theilen. Immer aber blieb ich den grossen griechischen Dichtern getreu, deren Interpretation in Vorlesungen und im Seminar ein Lieblingsgegenstand meiner Studien war und je weniger ich in der Lage war, ausser für meine Obliegenheiten als Professor eloquentiae zusammenhängend zu schriftstellern, um so mehr gab ich mich ihrer Geist und Herz stärkenden und veredelnden genussreichen Lectüre hin. Die Vorlesungen, die ich über Litteraturgeschichte und Kunstgeschichte zu halten habe, führten mich unwillkürlich immer auch wieder auf die Metrik zurück, über die ich regelmässige zweisemestrige Vorlesungen mit ausgedehnten Uebungen an Pindar und den Tragikern halte. Metrische Vorlesungen ohne energisch betriebene Uebungen fruchten so wenig wie Vorlesungen über musikalische Harmonielehre ohne praktische Uebungen im Spielen, müssen aber zugleich mit kritischen Uebungen an metrisch verderbten Stellen verbunden werden. So erwuchs mir allmählig eine bedeutende Anzahl von Beobachtungen im Grossen und Kleinen, die ich in meinen Heften und Handexemplaren niederlegte. Mein damaliges Verhältniss zu Westphal, dessen Erörterung nicht hierher gehört, veranlasste mich von der Bearbeitung der zweiten Auflage der Metrik, wenn auch mit schwerem Herzen, zurückzutreten und ihm die Bearbeitung allein zu überlassen. Bei seiner vorwaltenden Neigung für Untersuchungen über Rhythmik und Harmonik auf Grund der antiken Tradition, die er unterdessen in glänzender Weise in den „Fragmenten und Lehrsätzen der griechischen Rhythmiker“ und in dem „System der antiken Rhythmik“ bewährt hatte, liess er die Fortführung der speciell metrischen Arbeit in den Dichtern, die mir immer als die Hauptsache erschien, besonders den

weiteren Ausbau der schwierigen Lehre von den Strophengattungen, die Geschichte und den Gebrauch derselben, sowie die Untersuchungen über die Eigenthümlichkeiten der einzelnen grossen Dichter unberücksichtigt, Vorrede zu II², S. 6, 7: „Damals (in der ersten Auflage) hatten wir ein Hauptaugenmerk, wie dies auch der Titel . . . beweist, auf die Scheidung der einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten gerichtet, denn gerade in dieser Beziehung war . . . auf unserem Felde noch dieselbe Aufgabe offen geblieben, wie sie, um einen naturwissenschaftlichen Vergleich zu gebrauchen, von Linné für das Gebiet der Pflanzen gelöst worden war. Jene Sonderung der Strophengattungen und die Angabe der unterscheidenden Merkmale wird uns damals, denk' ich, nicht misslungen sein und alles hierauf Bezügliche habe ich bei dieser zweiten Auflage unverändert beibehalten.“ Er wandte seine neuen Untersuchungen über die rhythmische und harmonische, namentlich auch über die metrische Tradition, die er zuerst in grossem Zusammenhange mit eindringender Schärfe in den schwierigsten Punkten untersuchte, mit mathematischer Consequenz auf die einzelnen Metren an und schloss sich auch in der Terminologie möglichst eng an die antike Tradition an, so dass es den Anschein gewinnen konnte, als wolle er die Metrik ganz in der Tradition aufgehen lassen und die melischen Metra für eine zukünftige musikalische Composition vorbereiten. Der ungemeine Scharfsinn und die consequente Durchführung haben der zweiten Auflage viele Freunde erweckt, obwohl sich auch Stimmen hören liessen, welche von einer Ueberladung der Metrik mit rhythmischen und musikalischen Dingen und mit der schleppenden antiken Terminologie sprachen. Als Westphal die specielle Metrik für die dritte Auflage wiederum ohne neue Arbeit in den Dichtern abdrucken lassen wollte, kam ich mit ihm überein, dass ich die neue Bearbeitung übernehmen sollte.

Ich habe als meine Aufgabe angesehen, unsere alte Arbeit in den Dichtern fortzusetzen und das rhythmisch-harmonische Element, das ja ohnedem in besonderen Bänden behandelt wurde, auf das knappste Mass beschränkt, soweit es mir für die richtige Auffassung der melischen Metra nothwendig schien, vor Allem aber die einheitliche Composition der Strophen, ihre historische Entwicklung und ihren Gebrauch bei den einzelnen Dichtern nach den sie unterscheidenden Eigenthümlichkeiten weiter verfolgt. Hier fand ich noch ein weites Arbeitsfeld, für welches mir meine bisherigen Studien und Aufzeichnungen zu Gute kamen, sodass mit Hinzunahme des von Anderen für die stichischen Verse Geleisteten weit über die Hälfte des vorliegenden Buches als Neubearbeitung gelten darf. In der Terminologie schloss ich mich an die einfachere der ersten Auflage an und konnte mich nicht entschliessen, die zahlreichen Termini, welche Westphal aus der metrischen Tradition in die zweite Auflage eingeführt hat, herüberzunehmen in der Ueberzeugung, dass auch jetzt noch unsere den alten Metrikern entnommene Terminologie zu reich ist, wenn man die Einfachheit der metrischen Composition selbst in den logaödischen Strophen Pindars in Betracht zieht. Auch unser Wort „Synkope“,

metrischen Gesetze feinsinnige Kenner der gesammten epischen Literatur der Griechen, Professor Dr. Arthur Ludwich in Königsberg die Darstellung des Hexameters des Nonnus und seiner Schule, bis dahin in den Systemen der Metrik immer nur oberflächlich obgenügende Kenntniss behandelt worden war. Ich habe seiner Ausführung unmittelbar in dem Texte eine Stelle gegeben und fühle lebhaft, wie weit meine Auseinandersetzung über den Hexameter Alexandriner davon absteht, während ich für den lyrischen Hexameter Neues und Wichtiges gegeben zu haben glaube. Bedeutende Beiträge zu dem iambischen Trimeter und zu der Revision der Texte gab mir mein früherer Zuhörer und lieber Freund, Gymnasialdirector Dr. Johannes Oberdick in Breslau, aus dem reichen Schatze seiner Gelehrsamkeit und seiner eigenen scharfsinnigen Forschungen, die gleichfalls Aufnahme in den Text gefunden haben. Weiter haben mir Encyclopädie auf meine Bitte bereitwillig geliefert Professor Dr. Friedrich Hanssen in Leipzig über die Metra der Anakreontea, für welche gründliche, allgemein anerkannte Forschungen gemacht hatte, Dr. Karl Kunst in Wien, ein tüchtiger Schüler Hartels, in einer zusammenfassenden Darstellung seiner Untersuchungen über den Hexameter Theokrit, endlich mein früherer, für metrische Untersuchungen sehr befähigter Zuhörer, Gymnasiallehrer Maximilian Ficus in Breslau, der sich mit einer umfassenden Geschichte des iambischen Trimeters beschäftigt, über die Choliamben. In dem letzten Excurs ist Manches enthalten, das ich nicht vertreten möchte, ich glaubte es aber, der Excurs für sich besteht, nicht ändern zu dürfen. Allen diesen Herren sei hiermit mein wärmster Dank abgestattet. Ebenso schulde ich den innigsten Dank meinem eminent gelehrten und scharfsinnigen, gerade auch in den alten Metrikern, Rhetoren und Grammatikern in der ausgedehntesten und gründlichsten Weise bewanderten, leider aber der Wissenschaft und der Universität zu früh aus seinem arbeitsreichen Leben, das noch viele Früchte (unter anderen eine Ausgabe des Hephästion und der Musiker) getragen haben würden, entrissenen Collegen, dem Geheimen Regierungsrath Prof. Dr. Wilhelm Studemund, den wir vor einigen Tagen zum Grabe geleitet haben. Mit seiner bewunderungswürdigen Uneigennützigkeit und Opferfreudigkeit, die er schon vielen Gelehrten und allen seinen Schülern zu Theil werden liess, hat er mich auf viele Versehen und Ungenauigkeiten aufmerksam gemacht und bei der Correctur der Druckbogen mitgewirkt. Leider sind durch meine Verschuldung hie und da die Zahlen der Citate nach einigen älteren Ausgaben stehen geblieben, sodass die Citirweise namentlich in den ersten Bogen nicht über dieselbe ist wie durchgehends in den späteren. Studemunds *Annotata Varia Graeca* zusammen mit den Arbeiten des um die alte Metrik hochverdienten Prof. Dr. Wilhelm Hoerschelmann in Datteln waren mir für die alte Tradition von wesentlichem Nutzen, nicht minder die von Studemund angeregten und unter seiner energischen Leitung ausgeführten quellenkritischen Abhandlungen von G. Rausch, H. Grossmann, L. Voltz, H. zur Jacobsmühlen und G. Amsel. 1

Abhandlung von Strahler (Bresl. Philol. Dissert. 1889) konnte ich nicht mehr benutzen.

Während des Druckes und der Herausgabe, die sich in Folge meiner Amtsarbeiten Jahre lang hinzogen, ist auch manches Andere, zum Theil Wichtiges erschienen, das ich nicht oder nicht hinreichend benutzen zu können lebhaft bedaure.

Ich rechne hierhin die ebenso besonnenen und massvollen wie auf genauester Sachkenntniss und methodischer Kritik beruhenden Arbeiten von Prof. Dr. Otto Crusius in Tübingen, dessen meist nur mit einer Chiffre bezeichneten, aber leicht erkennbaren Anzeigen und Recensionen mir gleichfalls anregend und lehrreich waren. Crusius hat nicht allein die Ansicht, dass Stesichorus der Erfinder der trichotomischen Strophencomposition sei (an die ich übrigens desshalb niemals geglaubt habe, weil dergleichen elementäre Dinge immer schon im Volksleben präformirt sind und „Erfindung“ in der älteren Zeit fast überall nur Vervollkommnung zur Kunstform bedeutet), mit ungemainer Gründlichkeit definitiv zurückgewiesen, sondern auch die Entstehung der epodischen Composition und andere damit zusammenhängende Erscheinungen unzweifelhaft richtig klargelegt; in seiner Auffassung des Alkmanischen Parthenion, die schon H. L. Ahrens vermuthet hatte, glaube ich ihm jedoch nicht beistimmen zu können und habe meine Ausführung, die schon gedruckt war, ehe ich die Abhandlung zu Gesicht bekam, stehen gelassen. Auch der Aufsatz über die *σύμπτυκτοι ἀνάπαιστοι*, dem ich zustimme, ist zu spät eingetroffen. Den Inhalt der ebenso einsichtsvollen und ruhigen wie die Hauptpunkte scharf hervorhebenden Recension von „Westphal und Gleditsch Allg. Theorie der Metrik“ im Litterar. Centralbl. 1887 Nr. 44 werde ich mir anderweit zu Nutze machen. Wenn ich die alten Ausdrücke „kyklische Daktylen, Anakrusis, Basis“ noch gebrauche, so wird doch ein Jeder, der meine Erörterungen richtig auffasst, leicht einsehen, dass ich darunter nichts Anderes verstehe, als Westphal und Crusius. Uebrigens war Westphals Allg. Th. d. M. noch nicht fertig gedruckt, als ich mit meiner Arbeit schon dem Abschlusse nahe war und auch die rein gedruckten Bogen hatte ich nicht vollständig und nur zeitweise in Händen.

Leider muss ich hierher auch das bedeutsame Buch von Hermann Usener, Altgriechischer Versbau, ein Versuch vergleichender Metrik. Bonn 1887 rechnen, welches anfänglich bei der ersten Lesung, fast möchte ich sagen, wie eine Bombe in meine Arbeit, deren Abschluss ich nicht verzögern durfte, hineinfiel und von mir nicht sofort bewältigt werden konnte. Nächst Westphal, mit welchem zusammen ich Burnoufs commentaire sur le Yaçna für vergleichende indogermanische Grammatik studirt hatte, standen wohl früher Wenige derartigen Studien näher als ich. Die Schrift Useners machte auf mich eine überraschende Wirkung durch die blendende Fähigkeit Entlegenes zu combiniren, Halbverklungenes zum vollen Tone wieder zu erwecken, nicht minder durch die zahlreichen Apperçus zur Litteraturgeschichte u. s. w., vor Allem aber durch den originellen Versuch, die Kluft

zwischen der silbenzählenden Metrik der indogermanischen Urzeit und der prosodischen Kunstmetrik der Griechen auszufüllen, so sehr sich auch sofort in mir Gedanken über die unrichtigen Auffassungen homerischer Hexameter, denen A. Ludwich Ausdruck gab, regten. Es ist hier nicht der Ort, ausführlich auch nur über die wesentlichen Hypothesen Useners zu sprechen. Jedenfalls ist die Schrift ein wichtiges Ferment für die vergleichende Metrik der Zukunft, welcher bisher hauptsächlich nur Westphal in seiner Skizze in der Allg. Th. d. M. vorgearbeitet hat, wenngleich ich fest überzeugt bin, dass die Grundgedanken Useners nicht die Tragweite haben, die ihnen Usener zuzuschreiben scheint, eine völlige Revolution in der griechischen Metrik hervorzubringen, wie auch von Anderer Urtheilen abgesehen O. Crusius nicht annehmen scheint. Religion, Litteratur, Metrik und Musik haben eine selbstständigere und tiefer greifende Entwicklung gehabt, als die sprachlichen Formen, soweit sie in die Laut-, Flexions- und Compositionslehre gehören, und es wird daher die vergleichende Mythologie, Litteraturgeschichte, Metrik und Musik niemals den gewaltig umgestaltenden Einfluss auf die griechischen Specialwissenschaften ausüben, wie die vergleichende indogermanische Grammatik auf den etymologischen Theil der griechischen Grammatik und die Grundlagen der griechischen Syntax. Gewiss wird die vergleichende Metrik dazu dienen, einerseits unsern Blick für die Eigenthümlichkeiten der griechischen Metrik zu schärfen, andererseits die vor uns liegende historische Entwicklung mit der vorhistorischen indogermanischen und volksthümlich griechischen zu verknüpfen und ihre Elemente sicherer zu begründen, aber die griechische Metrik als hohe Kunst, wie sie bewunderungswürdig reich in den verschiedenen Poesiegattungen und den grossen Individualitäten der Dichter vor uns steht, wird hierdurch keine neue Gestalt gewinnen so wenig wie ein Phidias, Skopas und Praxiteles durch die prähistorischen Alterthümer, die auch schon eine bedeutende Lücke in unserer Kenntniss von den Anfängen der bildenden Kunst auszufüllen begonnen haben. Es wird also noch abzuwarten sein, ob sich Useners Prophezeiungen a. a. O. S. 78 u. 79 erfüllen werden, dass das alte Gerüst der Metrik unhaltbar geworden sei und der herkömmliche Weg, der nur in statistischer Beschreibung bestehe, der geschichtlichen Erkenntniss Platz machen müsse. Alles am rechten Orte: Die Statistik hat besonders für die stichisch gebrauchten Verse wie für den daktylischen Hexameter und den iambischen Trimeter grosse Dienste geleistet, wie namentlich die unter richtigen Gesichtspunkten (dies ist bei aller Statistik das Erste) unternommenen bahnbrechenden Untersuchungen von Ludwich, Hartel, Hilberg u. A. zeigen, und wird richtig angewandt noch weitere grosse Dienste leisten, aber war die Metrik bisher wirklich nur Statistik? Ich denke, die Statistik war bisher und ist auch fernerhin nur ein wichtiges, unentbehrliches Hilfsmittel, dessen richtiger Gebrauch schon an sich tiefen metrischen Blick, Geschick in der Bestimmung der Grenzen, vor Allem auch tüchtige kritische Sprachkenntniss verlangt, es ist aber noch vieles Andere in der Metrik enthalten: rhythmische Principien, die recht schwierig festzu-

aus der vergleichenden Metrik in Westphals Allg. Theorie der Metrik, sowie von Useners altgriechischen Versbau ausgehen haben.

Die Behauptung, dass in unserer speziellen Metrik modernen antikalischen Theorien viel Einfluss gestiftet sei, trifft jedenfalls in die erste und dritte Auflage nicht zu, auch in der zweiten ist er in wenigen vereinzelten Fällen Rücksicht auf die moderne Musik genommen. Westphals „musikalische Rhythmik“ geht nicht hierbei, so der Titel sagt, die Beziehungen auf die moderne Musik in seinem tritosomen² sowie in den früheren Büchern dieses Werkes, so lehrreich sie sind, bedürften in der vorliegenden speziellen Metrik keiner Berücksichtigung. Schon in der ersten Auflage der griechischen Rhythmik war es im entschiedensten Gegensatz zu Apoll u. A. unser bestes, mit fester Konsequenz innehaltendes Streben nur die Grundlagen der antiken Rhythmik wieder herzustellen und jedes Rhythmisieren über Metren nach modernen Principien fern zu halten. Das war der erste und vornehmste Grundsatz, dem ich stets treu geblieben u. Niemand wird in dieser dritten Auflage der speziellen Metrik aus rhythmischen Grundsatze aufwiegen können, der nicht aus der alten Rhythmik stammt, oder durch ihren Zusammenhang erfordert ist. Freilich mit „kurz lang, lang kurz“ ist in der metrischen Metrik zu auszukommen und jeder Versuch hierzu zurückzukehren ist zu

Schanden geworden und wird zu Schanden werden. Das ist von allen Seiten, die Beachtung verdienen, anerkannt worden, und mit unseren Grundsätzen wird heutzutage in diesem Theile der Metrik überall operirt. Die melische Metrik hat sich im unmittelbaren Zusammenhange mit Gesang und Instrumentalmusik entwickelt und die sprachliche Prosodie ist hierdurch modificirt worden, die klassischen Dichter waren zugleich Componisten und in dieser Beziehung nicht weniger berühmt wie als Dichter. Das ist überliefert. Ein Verständniss der iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos, der Logaöden namentlich Pindars u. s. w. ist ohne diese Grundsätze nicht möglich und dies auf Grund der Wiederherstellung der antiken Rhythmik zuerst durchgeführt zu haben, halten wir für ein Verdienst. Es ist nicht wahr, dass die melischen Gedichte „für die Sprache geschrieben“ seien, sie waren nicht für das blosse Lesen, sondern auch für die musikalische und meist auch orchestrische Aufführung geschrieben, wengleich die Musik den Text nie so überwucherte wie in der modernen Oper und der Text immer die Hauptsache blieb, und beide Künste haben auf die Metrik Einfluss geübt. Freilich sind hier zwei wichtige Einschränkungen zu machen: Das, was von den gesungenen Metren gilt, darf auf die nicht gesungenen nicht übertragen werden und für die gesungenen darf die aus dem Gesang hervorgegangene Modification der sprachlichen Prosodie nur insoweit in Betracht gezogen werden, als sie zu dem Verständniss des Rhythmus in den Metren unerlässlich ist. In Bezug auf Aristoxenus wiederhole ich, was ich S. 14 Anm. *** kurz gesagt habe: „Aristoxenus . . . hat alle praktischen Hauptsätze seiner Lehre, die für uns in Betracht kommen, aus der klassischen Zeit überkommen und nur mit Hülfe der Aristotelischen Philosophie in ein System gebracht, er ist nicht der Anfang, sondern der Abschluss der musisch-theoretischen Thätigkeit der klassischen Zeit“. Aristoxenus mag über Plato und seine Schüler böseartigen Klatsch verbreitet haben und in dieser Beziehung unzuverlässig sein, aber folgt daraus, dass er auch in der Rhythmik und Harmonik ein „Fälscher“ gewesen ist? Die Alten selbst hielten seine musischen Werke sehr hoch und wer hat je eine Spur von Fälschung in ihnen nachweisen können? Er ist abstract-peripatetisch in seinen Auffassungen und unhistorisch, aber sind es nicht viel mehr die Metriker, die Alle so reichlich benutzen? Beide müssen mit Kritik benutzt und es muss der wahre Kern von den unrichtigen Auffassungen geschieden werden. Alle nacharistoxenischen Notizen über Rhythmik stammen im Wesentlichen aus Aristoxenus und geben sich als solche im Zusammenhange des Ganzen kund, sodass sich recht wohl Angaben des vierten vorchristlichen Jahrhunderts mit Angaben des vierten nachchristlichen vereinigen lassen, wie dies gleichermassen in der Litteraturgeschichte, Kunstgeschichte und Mythologie geschieht. Es widerstrebt mir auf die Urtheile unverständiger und seichter Ignoranten, die nie eine hierher einschlagende Untersuchung gemacht haben, näher einzugehen, vielleicht findet sich ein anderes Mal die Gelegenheit dazu, die dann ernst genommen werden soll.

speziellen hervorgehen, das Speciells seinen festen Zusammenhang und eine Begründung in dem Allgemeinen finden. Hier ist noch viel in der Zukunft für die Metrik zu thun. Wir haben noch keine zusammenhängende, in allen Theilen möglichst gesicherte Geschichte der römischen Theorien der Alten, für die Musiker und zum Theil selbst für die Metriker noch keine handschriftlich gesicherten Texte, wir haben noch keine Geschichte der griechischen Orchestik, für welche nur wenige zusammenhangslose Monographien vorliegen, noch keine Geschichte der alten Poetik, die oft in die Metrik eingreift. Es reicht aber auch keine noch so vollständige Geschichte der metrischen Literatur der Alten aus; wir bedürften auf dieser Grundlage Monographien über die einzelnen Metren, soweit sie von den Alten behandelt worden sind, um jeden Augenblick die ganze Theorie der Alten über ein einzelnes Metrum mit quellenkritischer Sicherheit übersehen zu können. Ob freilich aus der antiken Tradition noch Vieles für unsere jetzige Wissenschaft der Metrik nutzbar gemacht werden kann, möchte ich bezweifeln, jedenfalls ist von dieser Seite eine Umgestaltung der Metrik nicht mehr zu erwarten. In der Wissenschaft gibt es aber auch „Ordnungsarbeiten“ für die exakte Darstellung und die Geschichte der rhythmischen und metrischen Literatur hat ebenso ihren Selbstzweck wie die Geschichte der grammatischen Literatur. Die Frucht-

barste Arbeit für die heutige Metrik muss in den Dichtern selbst geschehen. Trotz der grossen und bahnbrechenden Forschungen von Ludwig, Hartel u. A. sind immer noch grosse Lücken in unserer über die ganze Litteratur sich erstreckenden Kenntniss des daktylischen Hexameters, elegischen Distichons und iambischen Trimeters. Wir bedürfen Specialarbeiten über die melischen Theile jedes Dramatikers mit Hervorhebung der Eigenthümlichkeiten des einzelnen Dichters, einerseits kritisch-metrische Bearbeitungen der einzelnen Cantica, andererseits Zusammenfassung der Metrik des Dichters auf Grund vollständigen Details zu einer systematischen Erörterung. Es ist nicht erfreulich zu sehen, wie wenig die meisten Herausgeber der Tragiker und des Aristophanes bemüht sind, sich in die Metrik des Dichters einzuleben, wie viele Inconsequenzen, unmethodische Abtheilungen der Verse und selbst Verstösse gegen sichere Gesetze stehen geblieben sind.

Schliesslich sage ich meinen Herren Verlegern und meinem vortrefflichen sachkundigen Corrector für die oft erwiesene Langmuth und Geduld, die in Anspruch zu nehmen ich oft im Stillen bedauerte, meinen aufrichtigen Dank.

Breslau, 23. August 1889.

August Rossbach.

Verlauf 22. — Rhythmengeschlecht, Anapaestien und Elfen 22. — Caesura 23. — Zusammensetzung. Metrische Schemata 23. — Strophische Composition 24.	
II. Hexameter der Lyrik 45.	
III. Hexameter im Drama 47.	
IV. Hexameter des Alexandriner 48.	
V. Hexameter des Kynema. Von Prof. Dr. A. Lohmeyer 51.	
4. Das elegische Distichen und die daktylischen Strophen des Archilochos.	79
5. Daktylen der Lesbischen Korymben und Anakreota.	88

B. Daktylische Chorlieder.

(nach Schmalzer über)

Alkman, Stesichoros, Hykios.	90
Historische Entwicklung und Gebrauch 91. — Daktylische Reihen und Verse 93. — Composition der Strophen 97.	
Daktylische Chorlieder der Dramatik im Allgemeinen (epische Bildung).	100
Daktylische Chorlieder der Tragödie	104
Daktylische Chorlieder der Komödie.	111

C. Daktylische Monodien der Tragödie.

- § 10. Metrischer Bau und ethischer Charakter. 1
 § 11. Die einzelnen daktylischen Monodien bei Euripides und Sophokles. 1

Zweiter Abschnitt.

(Anapäste.)

A. Stichische Formen.

- § 12. Prosodiakos. Paroimiakos 1
 § 13. Anapästische Tetrameter. Sinmieion 1

B. Das strenge anapästische System.

(strenges anapästisches Hypermetron.)

- § 14. Allgemeine Bedeutung. Metrische Bildung 1
 § 15. Die anapästischen Systeme der Tragödie 1
 § 16. Die anapästischen Systeme der Komödie 1

C. Die freien anapästischen Systeme.

(freies anapästisches Hypermetron: Klaganapäste, anapästische Strophen)

- § 17. Allgemeine Bedeutung. Metrische Bildung 1
 § 18. Die Klaganapäste und die freien Systeme der Tragödie. . . . 1
 Aeschylus 160. — Sophokles 162. — Euripides 164.
 § 19. Freie Systeme der Komödie 1

Zweites Buch.**Die einfachen Metren des iambischen Rhythmengeschlechtes**

(Iamben, Trochäen, Ionici.)

- § 20. Iamben und Trochäen. Ihr ethischer Charakter und Ursprung 1
 § 21. Iambische und trochäische Reihen. Katalexis. Synkopè . . . 1
 § 22. Iamben und Trochäen mit mittelzeitiger (irrationaler) Thesis.
 Zulassung des Spondeus, Anapäst, Daktylus 1

Erster Abschnitt.

Trochäen.

A. Trochäen des systaltischen Tropos.

- § 23. Stichische Formen. Tetrameter.
 § 24. Trochäische Systeme und Strophen der Lyrik und Komödie. .

B. Trochäen des tragischen Tropos.

- § 25. Theorie der trochäischen Strophen der Tragiker
 Das Gesetz der Synkope. Die Tetrapodie 197. — Reihen mit

24. Iambische Strophen der Tragödie bei Aristophanes.	200
---	-----

Dritter Abschnitt.

25. Iambo-Trochäen	204
Hippodamontrophe. Archilochos 204. — Komödie 204. — Spätere Tragödie 204. — Elegische Strophen 212.	

Vierter Abschnitt.

Iambi.

A. Iambi a minore.

26. Metrische Bildung. Allgemeiner Gebrauch.	212
Pedisches Verhältniss 212. — Ethischer Charakter 214. — Ausdehnung der iambischen Reihe und Synkope 215. — Anaklase 217. — Composition 218.	
27. Iambi a minore bei den Lyrikern.	218
Ursprung des iambischen Rhythmus 218. — Trimeter, Dimeter, Tetrameter 219. — Strophische Composition 220.	
28. Iambi a minore bei den Dramatikern	221
Die iambischen Oxyponaliker 221. — Die iambischen Choriaker	

des diastaltischen Tropos 342. — Monodische Ionici 345. —
Die einzelnen ionischen Strophen 346.

B. Ionici a maiore.

- § 39. Sotadeen
Hilarodie, Magodie, ἱωνικὸν λόγιον 356. — Composition, Formen,
Anaklasis 360.

Drittes Buch.

Die zusammengesetzten Metra des daktylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes.

(Die episynthetischen Metra.)

- § 40. Die Metra episyntheta nach der Theorie der Alten 3
§ 41. Die episynthetischen und gemischten Daktylo-Trochäen im All-
gemeinen 3

Erster Abschnitt.

Daktylo-Trochäen.

(Episynthetische Daktylo-Trochäen.)

A. Systaltischer Tropos.

- § 42. Archilocheische Daktylo-Trochäen und daktylo-ithyphallische
Strophen 3
Charakter. Lyriker und Komiker 379. — Daktylo ithyphallische
Strophen der chorischen Lyrik und des Dramas 386.
§ 43. Hyporchematische Daktylo-Trochäen 3
Charakter und Gebrauch 390. — Einzelne Strophen 396.

B. Hesychastischer Tropos.

- § 44. Theorie der daktylo-epitritischen Strophen 4
Einleitung 404. — Metrische Elemente 407. — Anlaut des Verses
408. — Katalexis 411. — Verbindung der Elemente 412. —
Trochäische und iambische Reihen 414. — Daktylische und
anapästische Reihen 418. — Zusammengesetzte daktylo-epitri-
tische Reihen 420. — Alloiometrische Reihen 423. — Rhyth-
mische Messung der metrischen Elemente 425. — Eurhythmische
Composition 436. — Musikalische Harmonie der daktylo-epitri-
tischen Strophen 443. — Melodie zu Pindar Py. I unächt.
§ 45. Daktylo-Epitriten der Lyriker 4
Stesichorus usw. 450. — Pindar. Einzelne Strophen 453. —
Simonides 468. — Bakchylides 469. — Timokreon 471. — Dithy-
rambiker 472.
§ 46. Daktylo-Epitriten der Dramatiker
Tragödie 474. — Komödie 478. — Einzelne Strophen 480.

	Hymn, Korinna, Myrtis 678.	
12.	Logadische Strophen des Simonides und Pindarischen Stils Charakter 680. — Der Simonidische Logadensatz 682. — Der Pindarische Logadenstil, metrische Theorie 683. — Einheits- sche Composition 689. — Specien und Analyse. Vorwiegend logadische Strophen 691. — Logadisch-trochäische (logadisch- iambische) Strophen 699. — Logadisch-daktylische Strophen 701. — Phörisch-logadische Strophen 703. — An- und Aus- laut der zur Periode verbundenen Reimen 705. — Die beiden enkythetischen Compositionsformen 708. — Verbindung der Tri- podien und Pentapodien zu einer Periode 710	686
13.	Logadische Strophen der Dramatiker.	693
	Die Logaden der Komiker 694. — Stichische Formen: Priapeen, Cratinen, Epichleiden 695. — Phäkratische und logadisch- ponetische Systeme 696. — Glykonische Strophen und Systeme 697. — Choriambisch-logadische Strophen 698. — Daktylische Logaden 699. — Iambische Logaden 700. — Iambi-daktylische Logaden 701.	
14.	Logaden der Tragiker	679
	Charakter der Mimen Tragödien. Phrynicus, Rostis 679. — Aeschylus, sein Gebrauch der Logaden nach den einzelnen Stücken 681. — Hauptpunkt des Epitaphien und Epitaphien 678. —	

Logaödische Strophen des Aeschylus, Ethos, Compositionsarten und die einzelnen Strophen 677. — Logaöden des Sophokles und Euripides, Theorie: glykoneische Systeme, Prosodiakos und Paroimiakos, logaödische Reihen, choriambische Elemente, iambisch-trochäische Reihen 693. — Verschiedene Klassen und Eigenthümlichkeiten des Dichters 703. — Reine oder wenig gemischte Logaöden 705. — Iambo-Logaöden 710. — Anapästische Logaöden 720. — Iambisch-anapästische Logaöden 724. — Pöonisch-logaödische Strophen 727. — Ionisch-choriambische Logaöden 729.

Viertes Buch.

Die Metra des päonischen Rhythmengeschlechtes.

§ 55. Päonen und Dochmien. 7

Rhythmengeschlecht 731.

Päonen. Theorie: Unterschied von den synkopierten trochäischen Dipodieen, Reihen, Auflösung 732. — Entstehung, Ethos und Gebrauch in der chorischen Lyrik, im Drama, besonders in der Komödie 735. — Compositionsweisen: Reine Päonen 741. — Verbindung mit diplasischen Takten 742. — Päonisch-anapästische Strophen 748. — Päonen mit Trochäen und Daktylen 750. — Bakchien und Dochmien. — Rhythmus 754. — Bakchien, Reihen, Gebrauch 757. — *Δόχμιος μεταβάλλων* 761. — Stellung in der Monodie der Tragödie, Ethos 766. — Theorie, Formen, Auflösung, Irrationalität, System usw. 768. — Entwicklung, Aeschylus 777. — Compositionsformen bei Aeschylus: Reine Dochmien, Dochmien mit Iamben des tragischen Tropos, Verbindung mit Logaöden, Verbindung mit Päonen 780. — Sophokles. Reine Dochmien, Iambo-Dochmien, dochmisch-logaödische Strophe 785. — Euripides. Unterschiede. Compositionsformen und Gebrauch 790. — Dochmien bei Aristophanes und seine metrische Stellung, Compositionsformen usw. 799–807.

Excuse:

1. Max Ficus in Breslau: Ueber den Bau des griechischen Choliambus, insbesondere über den des babrianischen Mythiambus 8
2. Dr. Karl Kunst in Wien: Der Hexameter des Theokrit . 8
3. Prof. Dr. Friedrich Hanssen in Leipzig: Die Metra der Anakreontea 8

Hymenäen, Epithalamien, Threnen u. s. w. erhielt sich eine ältere, noch gesungene Form des Hexameters als der heroische und traten zugleich ebenso wie in der erotischen und symposischen Lyrik des Anakreon andere daktylische Reihen hervor mit strophischer Composition verbunden, die sich jedoch noch in sehr engen Schranken hält. Freiere und grossartigere daktylische Strophen entwickelte die chorische Lyrik (τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος), die von Alkman, Stesichorus und Ibykus noch mit Vorliebe gebraucht wurden, in der höchsten Blüthe der Lyrik zwar zurücktraten, aber eine bedeutsame Stellung in dem Drama (nicht allein in der Tragödie, sondern parodisch auch in der Komödie) als archaische Formen ernsterhabenem Charakters einnehmen. Verschieden von diesen archaischen Strophen sind die daktylischen Monodien des Sophokles und Euripides, Spätlinge der musischen Kunst, als die metrische Produktionskraft des Dramas schon erschöpft war. Die anakrusischen Daktylen, d. h. die Anapästien haben ihren uralten Ausgangspunkt in den Märschen bei sakralen und militärischen Veranlassungen (ῥυθμὸς προσοδιακὸς und ἐνόπιος, μέλη ἐμβατήρια) und gewinnen von da aus in den Marsch- und Prozessionsliedern der Lyrik, besonders aber in den chorischen Bewegungen des Dramas hervorragende Bedeutung, in welchem sie sich zu strengeren und freieren Formen (Systeme, Hypermetra) entfalten. — So hat das daktylische Rhythmengeschlecht einen festbegrenzten, bedeutungsvollen Wirkungskreis. Es wurde zwar mit dem allmüligem Umsichgreifen des diplasischen Rhythmengeschlechtes, welches der lyrisch-individuellen Stimmung mehr entsprach, zurückgedrängt, behauptete sich aber als alleiniges Maass für Epos und Elegie bis zum Absterben der griechischen Poesie.

Im daktylischen Rhythmengeschlechte (γένος δακτυλικὸν oder ἴσον, genus par) sind je vier kleinste Zeiteinheiten (χρόνοι πρώτοι, Moren) zu einem rhythmischen Ganzen, dem ποὺς oder ῥυθμὸς δακτυλικὸς vereint. Zwei Zeiteinheiten bilden die Arsis und ebenso viele die Thesis, jene wird als der stärker hervorgehobene Takttheil durch eine Länge, diese als der leichtere Takttheil zunächst durch zwei Kürzen ausgedrückt.

Der Rhythmus kann entweder mit der Arsis oder mit der Thesis beginnen. Im letzteren Falle pflegt die moderne Rhythmik die anlautende Thesis als einen selbständigen Auftakt (Anakrusis) von der folgenden Arsis abzusondern, die Alten aber fassen

Maassen gleich häufig ist. So ergeben sich für den daktylischen und anapästischen Rhythmus folgende metrische Füße:*)

Daktylischer Rhythmus	{	˘ ˘ ˘ Daktylus
		˘ — daktylischer Spondeus
		[˘ ˘ daktylischer Proceleusmaticus]
Anapästischer Rhythmus	{	˘ ˘ ˘ Anapäst
		— ˘ anapästischer Spondeus
		— ˘ ˘ anapästischer Daktylus
		˘ ˘ anapästischer Proceleusmaticus.

In jedem einzelnen Fusse wird die Arsis durch stärkere Intension des Tones vor der Thesis hervorgehoben, aber wie von den betonten Silben des einfachen Satzes eine einzige den Hauptaccent erhält und dadurch über die übrigen hervortritt, ebenso tritt von mehreren auf einander folgenden Füßen der Reihe eine Arsis durch stärkeren Ictus über die anderen Arsen hervor, die dann zu weniger starken Nebenarsen herabsinken. Stets werden mehrere Füße durch einen einzigen Hauptaccent zu einer höheren rhythmischen Einheit, der rhythmischen Reihe, verbunden. Die Reihe des daktylischen Rhythmengeschlechtes hat eine vierfache Ausdehnung, je nachdem sie zwei, drei, vier oder fünf Füße umfasst:

Dipodie	˘ ˘ ˘ ˘	˘ — ˘ —
Tripodie	˘ ˘ ˘ ˘ ˘	˘ — ˘ — ˘ —
Tetrapodie	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘	˘ — ˘ — ˘ — ˘ —
Pentapodie	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘	˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ —

Die Pentapodie ist die längste daktylische und anapästische Reihe; um sechs vierzeitige Füße zu Einer Einheit zusammenzufassen, dazu reicht das Gewicht der einen Hauptarsis nicht aus. Wo daher daktylische und anapästische Verse aus mehr als fünf Füßen bestehen, da sind sie aus zwei oder mehreren Reihen zusammengesetzt, wie z. B. der heroische Hexameter aus zwei Tripodien, der anapästische Tetrameter aus zwei Tetrapodien.

logaödischen Maasse s. Buch III. Viel zu weit haben Seidler, de voss. dochm. 44, und Lobeck Ajax ed. I. p. 437 diese Freiheit ausgedehnt. Stadtmund, A. V. I, 208.

*) Der Daktylus auch ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος (im Gegensatz zu ἀνάπ. ἀπ' ἐλάσσονος), der Anapäst auch ἀντιδάντος, der Proceleusmaticus (προκελευσμ. διπλούς) auch πυρρῆχιος, wie der Pyrrhichius προκελευσμ. ἀνίστος genannt. Schol. Hephaest. 159. Tricha 5. 21. Mar. Victor. 2428. 2529. 2582. Aristid. 36. 37.

die akatalektische anapästische Reihe

auf einen Anapäst: *δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμῳ,*
 einen anap. Spondeus: *Μενέλαος ἀναξ ἦδ' Ἀγαμέμνων,*
 einen anap. Daktylus: *ἔστι· τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον,*
 einen anap. Proceleusm.: *ἦν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσιον.*

Am Ende des Verses oder Systemes kann die auslautende Längsilbe der Reihe verkürzt werden und daher eine daktylische Reihe auf den Trochäus statt des Spondeus: *θούριος ὄρνις Τειρεχίπ' αἶαν,* eine anapästische Reihe auf den Tribrachys statt Anapästes ausgehen: *ἀρετὴ φρόνιμος* Lysistr. 548. Vesp. 1 Umgekehrt ist die Verlängerung einer auslautenden Kürze eine Länge nur am Ende eines äolisch-daktylischen Verses gestattet.

In den akatalektischen Reihen folgen Arsis und Thesis einem continuirlichen Wechsel auf einander und das Metrum steht mit dem Rhythmus in genauer Uebereinstimmung. In der weiteren Entwicklung der Metrik braucht aber die Thesis nicht immer durch eine besondere Silbe ausgedrückt zu werden, in ihrer Zeitumfassung auch durch eine Pause (*χρόνος κενός*) oder die Dehnung der vorausgehenden Arsis (*τονή*) ersetzt werden kann, rhythmische Kunstmittel, die dazu dienen, den Gang des Rhythmus

καταληκτικός εἰς δισύλλαβον oder *εἰς δύο συλλαβάς*, und die auf die Thesis auslautende *καταληκτικός εἰς συλλαβήν* oder *ὑπερκατάληκτος*. Hiermit Recht tadelt dies schon der Anonym. *περὶ τοῦ ἡρωϊκοῦ μέτρου* (append. ad Dracon. ed. Furia p. 42) und sagt von dem auslautenden Trochäus: *σπονδεδίος καὶ οὗτός ἐστιν, ἀδιαφόρου τῆς τελευταίας δεχομένης συλλαβῆς· τὸ γὰρ ἡρωϊκὸν μέτρον οὐδέποτε καταληκτικὸν ἐστίν, ἀλλὰ τέλειόν τι ἀκατάληκτον.* Heisst denn nicht auch die anapästische Dipodie *ἀρετὴ φρόνιμος* akatalektisch, trotzdem dass die schliessende Länge verkürzt ist? Wie kann man gar eine spondeisch schliessende Reihe im Inlaut des Verses sein, oder mag er eine Auflösung oder Zusammenziehung erfahren haben? Bildet statt des vollen Fusses eine einzelne (lange oder kurze) Silbe den Schluss der Reihe, so heisst dieselbe bei den Alten *καταληκτικός εἰς σφύρην* oder *ὑπερκατάληκτος εἰς συλλαβήν*. Eine Reihe wie *ἀλλ' ὦ ξένοι γέ μοι εὖχος ἀρέξατε* (Philokt. 1203) heisst *ὑπερκατάληκτος εἰς δισύλλαβον*, oder, wenn sie eine ungerade Zahl von Anapästes enthält, *καταληκτικός εἰς δισύλλαβον*, doch ist eine solche Reihe gar nicht anapästisch.

in der Gr. Rhythm. * S. 118, 230. Einzelne Andeutungen finden sich auch bei den Metrikern. So sagt der Anonymus wohl mehr j. 10. Form: *hinc deinde ē in metris et mensuris, unde hoc patet colligere unde descriptum*. Hinc ist hier der Ausdruck für die katalektische Dapedia (— u. u.), für welche das Wort in gleicher Weise wie für die anaklektische gebraucht wird, was dies in der angeführten Stelle ausdrücklich gesagt ist.

akatalektisch $\infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \infty \text{ ' }$
 katalektisch $\infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \text{—}$

lässt sich aus den Alten keine Bestätigung beibringen. Es ist möglich, dass im deklamatorischen Vortrage die letztgenannte Messung nicht selten war, während sich die erste Messung hauptsächlich für den melischen Vortrag eignet.

Dehnung akatalektischer Reihen. Ob auch die vorletzte Länge einer spondeisch auslautenden daktylischen Reihe nach Analogie der katalektisch anapästischen Reihe verlängert werden konnte, z. B.

$\infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \text{—}$
 $\text{— } \infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \text{—}$

das lässt sich für das eigentlich daktylische Maass nicht nachweisen*). Dagegen konnte die Schlussarsis der akatalektisch daktylischen oder anapästischen Reihe zu einem χρόνος τετράσημος ausgedehnt werden, wenn eine mit der Arsis beginnende Reihe ohne Cäsur darauf folgt, z. B.

$\text{— } \infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \text{— } \infty \text{ ' } \text{— } \infty \text{ ' } \text{— } \infty \text{ ' } \text{—}$
 $\infty \text{ ' } \infty \text{ ' } \text{— } \infty \text{ ' } \text{— } \infty \text{ ' } \text{— } \infty \text{ ' } \text{—}$

Dehnung spondeischer Metra. Noch eine andere Art der Dehnung kommt in dem daktylischen Rhythmengeschlechte vor, die nicht durch Unterdrückung der Thesis bedingt und nicht auf eine einzelne Stelle der Reihe beschränkt ist, sondern gleichmässig eine jede Silbe der Reihe trifft. Dies ist der der hieratischen Dichtung angehörende Doppelspondeus. Die während des Opfers gesungenen Hymnen waren vorzugsweise im spondeischen Metrum als der ruhigsten und feierlichsten Form des daktylischen Rhythmengeschlechtes gesetzt und grade von diesem Gebrauch bei der Spendung heisst das Metrum σπονδεῖοι, ebenso wie die dabei ertönenden Flöten σπονδειακοὶ αὐλοὶ genannt werden**. Um die andachtsvolle Stille zu erhöhen, wurde ein sehr langsames Tempo gewählt, so dass eine jede Länge des Spondeus zum χρόνος τετράσημος gedehnt wurde. Der einzelne Fuss erhielt

*) Nachzuweisen ist dies bloss für die den trochäischen Strophen der Tragiker untermischten Reihen. Auch für das eigentlich daktylische Metrum würde sich der Nachweis führen lassen, wenn die Notirung des Hom. Hymn. 12 bei Benv. Marcello Estro poetico armonico, salm. 18. Venet. 1794 wirklich eine ächte wäre.

** Aristid. 37. Draco 127. Isaak Monach. 175. Tricha 5. Diomed. 472. Terent. Maur. 2413. Mar. Victor. 2413. Pollux 4, 81.

und das Fragment eines Ierapandreischen Hymnus auf Zeus
Bergk ³ III, 1

Ζεὺς σείσμεν ἀγῆν, σείσμεν ἔφθον,
Ζεὺς, καὶ σείσμεν καίσμεν ἔφρην ἀγῆν,

wo auch Bergk jetzt Trochäi semanti nominant, aber sie in sehr
gezwungener Weise abtheilt.

³) R. Griech. Rhythm. ² S. 333.

⁴*) Aristid. I. I. Mus. Capell. 565. Griech. Rhythm. ² S. 333. Unter
den Gebirgen Plat. de mun. 38: Τίφανος . . . εἰς εἰς ἔφθον παρ-
θῆν σείσμεν εἰς καὶ καὶ ἔφθον (zu. ἔφθον) καὶ καὶ εἰς ἔφθον
εἰς σείσμεν σείσμεν (zu. σείσμεν) ἔφθον. Pollux 4, 85: εἰς
ἔφθον Τίφανος . . . καὶ ἔφθον ἔφθον καὶ σείσμεν. Suid. s. v.:
ἔφθον εἰς καὶ σείσμεν καὶ εἰς εἰς καὶ εἰς ἔφθον σείσμεν Τί-
φανος. Der Name Οἰθῆς der Epitheten war in anderen Rhythmen ge-
munt (so der des Olympos in dem vorr. Scherzer sidos Plat. de mun. 7) und
ἔφθον bezog sich hier bloss auf die Metris; daher in der obigen Stelle des
Plutarch der Zusatz εἰς καὶ καὶ ἔφθον, d. h. Terpanens εἰς καὶ ἔφθον
war in der ἔφθον παρθῆν und zugleich in ἔφθον ἔφθον gesetzt.

Kyklische Daktylen und Anapäste. Die alten Rhythmiker kennen einen Daktylus und ebenso einen Anapäst, dessen Länge kürzer sei als die völlige Länge (Dion. de comp. verb. 17 τὴν μακρὰν . . βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας d. h. τῆς δισήμεου μακρᾶς); da sie aber nicht bestimmen konnten, um wie viel kürzer, so nannten sie diese Länge ἄλογος. Sie unterschieden diese verkürzten Daktylen und Anapäste von den vollständigen und nannten sie kyklisch (κύκλιοι)*) wegen des raschen, rollenden Ganges. Hierdurch näherte sich der Daktylus und Anapäst, der ursprünglich dem isischen Rhythmengeschlechte angehört, dem diplasischen an und wurde in der Ausdehnung und Gliederung einem Trochäus und Iambus angeglichen. Ausserdem aber sprechen die Rhythmiker auch von einem χρόνος βραχέος βραχυτέρος, der ähnlich dem ἄλογος kürzer als eine Kürze ist und dessen Zeitdauer ebenso wenig wie die des ἄλογος arithmetisch genau fixirt wird. Man kann für diese beiden χρόνοι entweder

$$\begin{array}{ccc}
 \begin{array}{c} 1 \quad 1 \\ 2 \quad 2 : 1 \\ \hline 2 : 1 \\ \hline \text{A. : Th.} \end{array} & \text{oder} & \begin{array}{c} 1 \quad 2 \\ 3 \quad 3 : 1 \\ \hline 2 : 1 \\ \hline \text{A. : Th.} \end{array}
 \end{array}$$

*) Dionys. de comp. verb. 17. 20, der sich hierbei ausdrücklich auf die ῥυθμικοὶ beruft, aber die verkürzte Messung aus Missverstand auf alle Daktylen ausdehnt, für die doch im Allgemeinen die vierzeitige Messung fest steht. Schol. Hephaest. 160 gebraucht κύκλιος vom Choriamb, weshalb wir diese Benennung auch auf den Daktylus ausdehnen, während Dionys. bloss von ἀνάπαιστοι κύκλιοι redet, doch ist kein Grund die Daktylen von dieser Benennung auszuschliessen. Westphal (Griech. Rhythm. 3 S. 49 will die kyklischen Daktylen und Anapäste nach der Stelle des Dionysius auf „gesagte Verse“ beschränken. Allerdings spricht Dionysius offenbar nur von dem recitirten Hexameter, da er von anderen Versen als Hexametern zu sprechen keine Ursache hatte, aber der Satz οἱ ῥυθμικοὶ φασι κτλ. scheint doch nicht so eng gefasst werden zu dürfen.

**) Einen neuen scharfsinnigen Beweis von der Richtigkeit der Annahme kyklischer Daktylen und Anapäste gibt Reimann quaest. metr. Vratia. 1875 S. 13—20. Dieser Beweis stützt sich auf die Analogie mit der harmonischen Doctrin des Aristoxenus. Die Alogie in den Daktylen und Anapästern hat ihre genaue Parallele in den διαστηματικὰ στοιχεῖα. Der χρόνος ἄλογος und βραχέος βραχυτέρος sind in dem System der Zeiten von den Alten ausdrücklich, aber ohne bestimmte Angabe des Zeitwerthes überliefert.

beiden folgenden Abschnitten behandelt. Die Einmischung einer trochäischen oder iambischen Reihe in eine daktylische Strophe ruft keinen Taktwechsel (*μεταβολή κατὰ λόγον ποδικόν*) hervor, sondern ist ein Beweis, dass hier kyklische Messung herrscht. Die umgekehrte Auffassung, dass in solchen Fällen der Trochäus oder Iambus vierzeitig zu messen sei, wie schon J. H. Voss vorschlug,

$$\begin{array}{cccccccc} \text{L} & \text{v} & \text{L} & \text{v} & \text{L} & \text{v} & \text{L} & \text{v} \\ \text{v} & \text{L} & \text{v} & \text{L} & \text{v} & \text{L} & \text{v} & \text{L} \end{array}$$

ist nicht zulässig, da die antike Tradition einen Daktylus in der Form von $\text{L} \text{v}$ nicht kennt. Ausser der kyklischen Auffassung ist in den erwähnten Fällen nur noch denkbar, dass die Verschiedenheit von Daktylus und Trochäus durch gleiches Tempo (*ἄγωγη*) ausgeglichen wurde, wobei das für den Daktylus gewählte Tempo auf den Trochäus übertragen wurde.

Erster Abschnitt.

Daktylen.

A. Daktylen in stichischer und distichischer Composition.

§ 3.

Der daktylische Hexameter.

I. Der homerische Hexameter.

Entstehung und allgemeiner Verlauf.

Der daktylische Hexameter ist der älteste uns bekannte Vers der griechischen Litteratur wie die homerischen Gedichte die ältesten Gedichte derselben. Die Angaben der Alten, dass er von der delphischen Priesterin Phemonoe oder von vorhomerischen Dichtern wie Orpheus, Olen, Chrysothemis, Philammon u. s. w. erfunden sei, sind keine historische Tradition, sondern Vermuthungen und Combinationen, welche, soweit sie einen historischen Funken in sich enthalten, nur den Sinn haben, dass der Hexameter seit unbestimmbar alter Zeit mit dem apollinischen Cultus, namentlich mit dem delphischen Orakel in Verbindung stand und von vorhomerischen Dichtern gebraucht wurde. Die Namen dieser Dichter sind sämmtlich mythisch, die Art der Poesie aber, welche durch sie besonders an alten Cultus-

von den Rhapsoden, wenn auch in gehobenerem und modulationsreicherem Tone mit langsamerem Tempo als in der prosaischen Rede, doch immer ohne Gesang und ohne Begleitung von Instrumentaltönen bloss recitirt*), die älteste Liederpoesie dagegen wurde unter Begleitung von Tönen eines Saiteninstrumentes wirklich gesungen**). Der gesungene Hexameter, unzweifelhaft der ältere, war wie jeder gesungene Vers der älteren Zeit strenger und einfacher in der Form als der recitirte***). Er bestand aus zwei daktylischen, nach Analogie der ältesten indogermanischen Metren gleichen Reihen, die wie der anapästische, iambische und trochäische Tetrameter eine stationäre Cäsur in der Mitte hatten und in der ältesten Zeit lose nebeneinander standen wie die sogenannten Asynarteten des Archilochus. Je vier Reihen oder zwei Hexameter waren zu einer distichischen Strophe verbunden, wie aus dem elegischen Distichon geschlossen werden darf, das nur als eine Modification der ältesten daktylischen Strophenform anzusehen ist. Dies Bild von dem ältesten Hexameter wird durch Alles erfordert, was wir von der ältesten Metrik des indogermanischen Stammes wissen. Der homerische Hexameter hat seine Mannichfaltigkeit durch den recitativen Vortrag der erzählenden grossen Epopöe erhalten. Die in breiter, anschaulicher Schilderung wie ein langer, ruhiger Strom behaglich dahin fließende Erzählung erheischte unwillkürlich einen längeren rhythmischen Zug, zugleich aber entsprechend dem Wesen der Recitation, welche rhythmisch weniger streng ist als der Gesang, mehr Freiheit und Abwechselung des metrischen Schemas; die beiden Reihen wurden daher durch feste *συνάφια* verbunden, die Cäsur blieb zwar zwischen der dritten und vierten Hebung, aber sie verlor ihren monoton-stationären Charakter

*) Der Vortrag hielt die Mitte zwischen der gewöhnlichen Rede und der Melodie, daher auch *αἰθεῖν* gesagt wird = *φαῖεῖν*.

**) S. Guhrauer, Musikgeschichtl. aus Homer I. Lauban 1886. Dass die inhaltreiche Anzeige von Reimann, Berl. philol. Wochenschr. 1887, S. 70.

***) S. Griech. Rhythm. S. 12, 49. Allgem. Theorie der Metrik S. 68. Es darf nicht eingewendet werden, dass Aristoxenus, welcher den Unterschied zwischen recitirter und gesungener Poesie betont hat, diese Dinge erst ausgeklügelt habe. Jeder, der Aristoxenus wirklich kennt, weiss, dass er alle praktischen Hauptsätze seiner Lehre aus der klassischen Zeit übernommen und nur mit Hilfe der aristotelischen Philosophie in ein System gebracht hat. Er ist nicht der Anfang sondern der Abschluss der musisch-theoretischen Thätigkeit der klassischen Zeit.

manischen Stammes zusammengestellt ergab die Tripodie einen Langvers von sechs Hebungen. Durch die Freiheit der Cäsur nimmt der rechte Hexameter verschiedene Hauptformen an, d. h. einerseits erscheint er in der Theilung durch die Cäsur α $\rho\alpha\delta\alpha\alpha$ $\rho\epsilon\gamma\alpha\tau\alpha\alpha$ als eine trochäisch anlautende katalektische Tripodie und als eine mit kurzer einsilbiger Thesis anlautende akatalektische Tripodie, andererseits in der Theilung durch die $\alpha\sigma\tau\gamma\alpha\mu\alpha\phi\eta$ als eine auf die Arsis anlautende katalektische Tripodie und als eine mit zweisilbiger Thesis anlautende akatalektische Tripodie. Durch die beiden Cäsuren werden die ursprünglich gleichen Reiben gewissermaßen ineinandergeschoben und untrennbar verbunden; die am häufigsten vorkommende trochäische Cäsur steht aber dem Ursprunge des Hexameters am nächsten. Diese ungleiche und mannichfache Gliederung ist jedoch nicht die ursprüngliche der ältesten episch-lyrischen Liederpoesie, sondern erst durch das Widerstreben der recitativen Vortragweise gegen die frühere, monoton erscheinende Gleichförmigkeit der Glieder herbeigeführt worden. Der Hexameter blieb für das

rhythmische Gefühl nach wie vor aus zwei Tripodien zusammengesetzt. Jedes Kolon galt nur als eine Reihe von drei Hebungen, die dem zweiten Kolon vorausgehende Thesis

$$\begin{array}{c} | \quad \cup \quad - \quad \infty \quad - \quad \infty \quad - \quad \cup \\ | \quad \infty \quad - \quad \infty \quad - \quad \infty \quad - \quad \cup \end{array}$$

erschien nicht als eine von der vorausgehenden Reihe unabhängige Thesis (denn die Cäsur gliedert nur den Vers, ist aber kein Versende), sondern wurde unwillkürlich in dem regelmässig fortschreitenden, isischen Rhythmus als Thesis der vorausgehenden Arsis empfunden. Mit Recht wurde daher der Vers zu allen Zeiten Hexameter, nicht Heptameter genannt. Wäre die zweite Reihe als Parömiacus oder Prosodiacus angesehen worden, so hätte sie als katalektische Tetrapodie gemessen werden und der Vers den Namen Heptameter führen müssen

$$\begin{array}{c} \underbrace{\cup \quad \cup \quad \cup} \quad || \quad \underbrace{\cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup} \\ \text{Drei Daktylen} \quad \text{Vier Anapästes} \\ \text{in zwei katalekt. Reihen.} \end{array}$$

Der Name Hexameter ist ein beredtes Zeugniß für die rhythmische Auffassung und von grösster Wichtigkeit. Trotz des Umschwunges in den Cäsuren war das Grundwesen des Hexameters in dem recitativen Vortrage dasselbe geblieben wie in dem Gesange. Auch die Spondeen veränderten nur die Form der Thesis, nicht aber das Wesen des isischen Taktes d. h. weder die Morenzahl noch das Verhältniss der Arsis zur Thesis. Der Spondeus mag von dem Schlussfusse, wo er sich in der daktylischen Tripodie der dorischen Strophe findet, allmählig auch in den ersten und zweiten Fuss der Tripodie eingedrungen sein. — So zeigt der Hexameter bereits in dem frühesten Denkmale der Litteratur eine dem Bedürfnisse der breiten Erzählung entsprechende Gestaltung der Cäsuren und mit diesen zusammen in Folge der Freiheit der Zusammenziehung eine fast unerschöpfliche Fülle von Formen, ohne dass die grossartige Einfachheit des Rhythmus gestört wurde. Der homerische Hexameter ist das Produkt einer langen Entwicklung, welche im innigsten Zusammenhange mit den beiden grossen Perioden der epischen Poesie steht. Dieser Umschwung hat sich lange vor der Entstehung der homer. Gedichte vollzogen und ist nicht ohne Einfluss auf den gesungenen (lyrischen) Hexameter geblieben, in welchem jedoch die unten zu erwähnende, nahezu vollständige Ausschliessung

sinnig auch beide Gelehrte ihre Auffassungen zu begründen versucht haben, so haben wir doch die oben ausgesprochene Ansicht nicht aufgeben können. Die ganze Grundanschauung Bergks, dass in der ältesten Poesie Verse beliebig mit oder ohne anlautende Thesis wechseln und an Stelle einer Länge eine Kürz stehen und dass der Parömiacus hätte um die Schlusssilb verkürzt werden können, wodurch aus der katalektischen Tetrapodie eine Tripodie entstehen würde, sowie dass der Gesang und die Instrumentalmusik „über die Unebenheiten des Rhythmus hinweggeholfen“ habe*), — diese ganze Grundanschauung ist unrichtig. Die älteste Metrik des indogermanischen Stamme beginnt wie die Sprache mit strengem, aber höchst einfacher Gesetze; dem schwankenden Rhythmus wird nicht erst allmählich durch die Kunstdichtung auf die Beine geholfen, er ist von Anfang an fest und sicher, freilich zugleich einförmig und monoton. Da Bergk selbst annimmt, dass die beiden Reihen des Hexameters zuerst selbständig nebeneinander standen, so würde der Hexameter schon bei seiner Entstehung eine Zusammensetzung aus zwei ungleichen Reihen gewesen sein; denn der Enoplios einerlei, ob mit oder ohne anlautende Thesis, ist eine Tripodie, der Parömiacus eine katalektische Tetrapodie. Diese Ungleichheit der Reihen in einem so alten Verse widerspricht Allen, was wir über die ältesten Metren des indogermanischen Stamme wissen. Usener geht dieser Schwierigkeit aus dem Wege, aber auch er statuirt, wie gesagt, „Schwund des Auftaktes“. Dieser Schwund erscheint uns sehr problematisch und lässt sich unsere Erachtens durch das aus Spruchversen, wenigen sogenannte Volksliedern, lyrischen Fragmenten u. s. w. zusammengebracht Material nicht erweisen, wir glauben aber auch eine so unsichere Annahme nach unserer oben auseinandergesetzten Ansicht erbehren zu können. Dies Material beweist unseres Erachtens nur das Eine, was wir ohnehin mit Sicherheit wissen, dass die in Hexameter vorkommenden Reihen mit einigen Modificationen, die wir jedoch kein Recht haben auf die älteste Zeit des Hexameters zu übertragen, auch sonst selbstständig ohne feste *συνάφεια* vorkommen. Die Behauptung Bergks, dass die *κλέα ἀνδρῶν* „offenbar“ in Spruchversen gedichtet gewesen seien, ist nur eine willkürliche Consequenz seiner von ihm für sicher gehaltene

*) Bergk a. a. O. S. 403.

in ganzen, wenn auch kurzen Liedern; sie hatte nach West-
's Ansicht, die allgemeine Anerkennung gefunden, ein streng
zählendes Metrum. Wir differiren von seiner Ansicht nur
fern, als wir keinen Grund sehen, dass neben einer Reihe
vier Hebungen nicht auch eine Reihe von drei Hebungen
anden haben sollte, die wie jene paarweise vereinigt wurde.
Tetrapodie tritt augenfälliger in der Litteratur der asiatischen
germanen hervor, aber auch die Tripodie macht sich sehr
zeitig in den ältesten Metren der europäischen Indogermanen
nd. Von den Griechen glauben wir behaupten zu dürfen:

Ältesten metrischen Reizen sind die daktylische Tripodie
anapästische Tetrapodie (die daktylische Tetrapodie gehörte
ras Krachens nicht zu den ältesten Reizen, sie ist immer
secundär geblieben und hat nicht zu einer so stationären
weisen Verbindung wie die daktylische Tripodie zum Beton
und die ältesten trochäischen, bez. iambischen Reizen zum
anmeter geführt), sodann die trochäische Tripodie mit altem,
stümlichem Namen Ithyphallicus genannt und die trochäische

(iambische) Tetrapodie. Auch das diplasische Rhythmengeschlecht geht jedenfalls weiter zurück als wir nach seinem Eintritt in Litteratur anzunehmen geneigt sind, wir glauben unbedenklich nach Analogie der ältesten Metren der asiatischen Indogermanen sagen zu dürfen, in die vorhomerische Zeit. Das daktylische Rhythmengeschlecht wurde in der ruhig ernsten hymnodischen und epischen, das diplasische in der erregten und heiteren Pöbelgedichtung gebraucht, beide haben ihre tiefsten Wurzeln in den ethischen Stimmungen der verschiedenen Götterculte. Sie sind unmittelbar mit diesen Götterculten, sobald die Culte poetischen Ausdruck fanden, entstanden, das daktylische Rhythmengeschlecht aber zuerst in die Litteratur ein.

Die Hexameter der Ilias und Odyssee bilden für uns Wesentlichen eine einheitliche Masse, nur in den jüngsten Theilen wie in der *Δολώνεια* und *Ἐκτορος λύτρα* der Ilias, den *Σχοινίων* der Odyssee und in einzelnen weniger ausgedehnten Partien ein wenngleich nicht erheblicher Unterschied (nirgends in einem Hauptgesetze) zu bemerken. Dass in den sprachlichen Formen allmählig Veränderungen vor sich gegangen sind, muss aus dem Standpunkt der historischen Grammatik als unzweifelhaft gelten, wir haben eine abgeschliffene epische Kunstsprache vor uns, die mancherlei Wandlungen durchgemacht hat; doch ist keine Ansicht vorhanden jemals zu dem ältesten Texte zurückzugelangen und eine sichere consequente Recension desselben aufzustellen zu können. Die aristarcheische Recension, soweit sie noch erhalten werden kann, wird für alle Zeit die Grundlage unseres Homer-textes bleiben müssen, sowenig es auch Jemandem einfallen könnte oder jemals eingefallen ist an die Unfehlbarkeit des aristarcheischen Textes zu glauben*). Der homerische Hexameter ging in die kyklische Epos über, in welchem wir eine unmittelbare Fortsetzung des homerischen Epos zu sehen haben, sowie in das didaktische Epos des Hesiod und seiner Schule und in das mysteriöse Epos der Theologen mit einem von dem heroischen Epos wesentlich verschiedenen Gedankenkreise; auch in dem Epos der klassischen Zeit wurde er nach den homerischen Normen geübt, doch sind im Laufe der Jahrhunderte unwillkürlich

*) S. Ludwig, Aristarchus homerische Texteskritik. Zweiter Theil. Leipzig 1885 und das Urtheil von Usener altgriech. Versbau S. 1—11 „transcendentale“ Homerkritik und ihre Grenzen.

antworten als es auf den ersten Blick erscheinen mag. G. Hermann nahm auf Grund von Dion. de comp. cap. 17 und 20 an, dass sämtliche daktylische Hexameter kyklische (d. h. diplasische, nicht isische) Daktylen hätten. Jeder, der die heutige Recitation, wie wir sie in den Schulen lernen, richtig zu beobachten im Stande ist, wird bemerken, dass auch wir die homerischen Hexameter unwillkürlich kyklisch zu lesen pflegen, ja es erscheint dem modernen Gefühl die isische Recitation, wenn wir sie streng im Takte halten, unerträglich monoton und langweilig. Dionysius*) führt in der ersten Stelle zunächst den Vers

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασεν

als *παράδειγμα* des daktylischen Fusses an und bemerkt sodann: die Rhythmiker sagen, dass die Länge in diesem Fusse kürzer sei als eine vollkommene d. h. zweizeitige Länge, sie können aber nicht sagen, um wieviel sie kürzer sei, und deswegen nennen sie dieselbe *ἄλογος*. Ebenso sei in dem Anapäst die Länge beschaffen, wofür er als Beispiel gibt:

κέχυται πόλις ὑψίπολις κατὰ γᾶν.

In cap. 20 kommt er auf diesen Gegenstand zurück und zeigt in ausführlicher, freilich meist pedantischer und klügelnder Weise, die rhythmische Malerei in dem bekannten Verse

αὐθις ἔπειτα πέδονδε κλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

indem er wiederum bemerkt, dass die Längen nicht vollkommene Längen seien. Nach dem strengen Wortlaute des Dionysius haben wir kein Recht die kyklische Messung etwa auf einzelne Verse zu beschränken, es geht vielmehr aus den beiden Stellen hervor, dass für die homerischen Verse zur Zeit des Dionysius und sicher auch schon vorher (wie weit vorher, wissen wir freilich nicht, er beruft sich aber ausdrücklich auf die Rhythmiker,) dieselbe Art von Recitation bestand wie bei uns. Es liegt der Gedanke nahe, dass im Laufe der Zeit in der Recitation eines so uralten Verses ein Umschwung eingetreten und die Auffassung des Dionysius nicht die einzige im Alterthum gewesen sei. Dies Letztere wird bestätigt durch Aristides, Proclus und Andere, welche ausdrücklich die *ὁμαλότης* oder *ἰσότης* d. h. die Gleichheit von Arsis und Thesis 2 : 2 annehmen**) und von der Alogie

*) Griech. Rhythm., S. 16ff.

**) S. die gründliche Abhandlung von Amsel, *de vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint*. Breslau 1887, wo die Stellen über diesen Punkt und das Ethos des Hexameters S. 78ff. vollständig angegeben sind.

und langsamen Vortrage der Rhapsoden strenger festgehalten wurde als in dem späteren, seitdem besonders das Lesen der homerischen Gedichte in den Schulen seinen Einfluss geltend machte und der feierliche Vortrag an den grossen Festen aufgehört hatte; daneben blieb aber immer noch das Bewusstsein wach, dass der Hexameter dem γένος ἴσον angehöre. Mit einem Worte: Je älter die Zeit, um so strengere isische Messung. Uebrigens wäre mit der Annahme durchgehender kyklischer Messung der homerischen Hexameter von Anfang an das γένος ἴσον, das von den alten Rhythmikern und Metrikern dem diplasischen als ebenbürtig hingestellt und in der Aufzählung vorangestellt wird, aus der griechischen Poesie fast ganz herausgestrichen.

Der daktylische Hexameter ist auch in seiner höchsten Vollendung keine einheitliche Reihe (πρὸς nach der Terminologie der Rhythmiker), denn die grösste daktylische Reihe ist die Tetrapodie, er zerfällt in zwei Reihen (κῶλα), in deren jeder ein Fuss den stärksten Ictus hat, die beiden anderen einen weniger starken Ictus tragen. Die schwierige Frage nach der Accentuation (σημασία, percussio) des homerischen Hexameters hat zuerst Westphal, Fragm. und Lehrsätze der griech. Rhythmiker Leipzig 1861, S. 180 ff. dahin beantwortet, dass der dritte und vierte Fuss die Stellen des stärkeren Accentus sind. Der rationelle Grund hierfür ist offenbar die nach der dritten oder vor der vierten Hebung eintretende Hauptcäsur. Es folgt daraus die Messung:

// ∞ / ∞ // ∞ /// ∞ / ∞ // ∞ *)

Dies gilt jedenfalls nur von dem heroischen Hexameter, nicht von dem bukolischen, der aus einer Tetrapodie und einer Dipodie besteht und wahrscheinlich dipodische Messung gehabt hat. Siehe Westphal a. a. O. S. 152 ff. Jene Accentuation ist aber nur ein allgemeines rhythmisches Regulativ für die Betonung, welches

*) Dies ist das Resultat der Westphal'schen Auseinandersetzung, das ich für richtig halte, obwohl die Stelle des Mar. Victor. 2515, wie mir mein College Studemund überzeugend mittheilt, sich nicht auf die Percussion, sondern auf die Cäsur bezieht. Westphal selbst ist dann zu der Messung übergegangen:

// ∞ / ∞ // ∞ // ∞ / ∞ — // S. 180.

S. auch Fr. Chr. Kirchhoff, Betonung des heroischen Hexameters. Altona 1866.

nicht beistimmen, wenn der Hexameter von Rhythmikern u Metrikern als das schönste und beste Metrum (*ὦν ἴσμεν κάλλιστ* Long. de sublim. 39, 4, *πάντων ἄριστον* Hermog. p. 406, 18 S) gepriesen wird. Jedes Metrum an seiner Stelle entsprechender Poesiegattung und Stimmung ist das beste. Rhythmisch (Malerei*) hat den homerischen Dichtern fern gelegen, sich ab hier und da unwillkürlich und absichtslos eingefunden in re daktylischen Versen wie in dem Verse *αὐθις ἔπειτα πέδονδε κτ* über welchen Dion. de comp. a. a. O. in übertriebener Wei handelt, oder etwa in vorwaltend spondeischen und in den se seltenen, rein spondeischen Versen, die man neuerdings ganz entfernen sucht wie Od. o 334 *σίτου καὶ κραιῶν καὶ οἴνου βεβῆ* *θασιν*, Il. φ 15 *τὰ δ' ἐν Μεσσήνῃ ξυμβλήτην ἀλλήλουιν* oder dispondeischen Ausgängen wie Il. α 600 *ὥς ἴδον Ἥφαιστον δ* *δῶματα ποικιλύοντα*, Od. ι 242 von dem schweren Thüirstei des Polyphem *ἔσθλα, τετράκυκλοι ἀπ' οὔδεος ὀχλίσσειαν*. Homogenes p. 406, 9 setzt die zweiunddreissig Schemata der Grammatiker in Verbindung mit dem Inhalte, fügt aber selbst sei Zweifel hinzu. Wie weit die unpoetische Klügelei und Pedanterie der Grammatiker und Rhetoren in der späteren Zeit gezeigt Dionysius a. a. O. Eine auch nur einigermaßen durchgehende Rücksicht auf rhythmische Malerei findet entschieden nicht statt und selbst da, wo sie hervorzutreten scheint, ka gegenüber den zahlreichen Stellen, wo sie vorkommen könn aber nicht zugelassen ist, gezweifelt werden, ob sie der Dicht gefühlt hat. Wie unberechtigt in den meisten Fällen der moder Unfug ist, welcher mit rhythmischer Malerei in den homerisch Gedichten getrieben wird, sieht man leicht ein, wenn man (Gegenprobe macht, d. h. Stellen annähernd gleichen Inhaltes a sucht und die verschiedenen metrischen Formen miteinander v gleicht.

Cäsur.

Die Hauptcäsur des homerischen Hexameters fällt nicht a der Grenzscheide seiner beiden tripodischen Reihen zusammen weil sie hier für die Recitation eine allzugrosse Gleichförmigk hervorbringen würde, sondern sie findet entweder gleich na

*) Die nicht zahlreichen Stellen der Scholien und des Eustathius a. Rauscher, de schol. Hom. ad rem metr. pertin Argentor. 1886, S. 47– und bei Grossmann, de doctrinae metricae reliquiis ab Eustathio serva Argentor. 1887, S. 47–50.

Als alleinige Cäsur des dritten Fusses hingegen ist sie nicht gestattet, ein Gesetz, wovon nur sehr vereinzelte Ausnahmen vorkommen. Il. o 18: ἡ οὐ μέμνη, ὅτε τ' ἐκρέμω | ὕψοθεν, ἐκ δὲ ποδοῖν, Il. α 179: οἰκαδ' ἰὼν σὺν νηυσί τε | σῆς καὶ σοὶς ἐτάροισιν, Od. γ 323, Od. ι 87: αὐτὰρ ἐπεὶ σίτοιό τε | πασσάμεθ' ἡδὲ ποτῆτος ist in σίτοιό τ' ἐπασσάμεθ' verändert, Hesiod. scut. 433: ἡμερόεν κιθάριζεν | Αἰτωῦς καὶ Διὸς υἱὸς lautet nach andern Handschriften: ἡμερόεν κιθάριζε — Διὸς καὶ Αἰτωῦς υἱός.*)

2. Um die Arsis des vierten Fusses noch stärker hervortreten zu lassen, wird sie nicht bloss von der vorausgehenden, sondern auch von der nachfolgenden Arsis durch eine Cäsur getrennt und erlangt hierdurch eine freie, selbständige Stellung, in der sich ihre Bedeutung als Hauptarsis des Verses den benachbarten Nebenarsen gegenüber am schärfsten ausspricht. So tritt zu der Cäsur des dritten Fusses noch eine Cäsur des vierten Fusses hinzu, die entweder unmittelbar hinter der Arsis (τομὴ ἐφθημιμερῆς) oder am Ende des Fusses (τομὴ βουκολικῇ), selten nach der ersten kurzen Thesis desselben (τομὴ κατὰ τέταρτον τροχαῖον) stattfindet:

τομὴ ἐφθημιμερῆς	—	∞	—	∞	—	∞	—		∞	—	∞	—	—
τομὴ βουκολικῇ	—	∞	—	∞	—	∞	—	∞		—	∞	—	—
[τ. κατ. τέταρτον τροχ.	—	∞	—	∞	—	∞	—	υ		υ	—	∞	—

Die ἐφθημιμερῆς und βουκολικῇ sind im homerischen Hexameter gleich häufig, nur dass, wenn der vierte Fuss ein Spondeus ist, die zweite seltener vorkommt als die erste. Die τ. κατὰ τέταρτον τροχαῖον, die nach Mar. Victor. 2508 und Terent. Maur. 1700 nur ausnahmsweise, nach Priscian 1217 nur als „passio“ gestattet ist, ist in Verbindung mit einer der beiden vorausgenannten Cäsuren ganz legitim, ebenso wie in dem oben besprochenen analogen Falle die Cäsur am Ende des dritten Fusses, z. B.

μερῆς und τ. κατὰ τρίτον τρ. zwischen zwei eng zusammenhängende Wörter fallen. Il. β 782: ἀμφὶ — Τυφωέϊ, Od. τ 45: εἰς — ἀγορῇν, doch mit der Beschränkung, dass sie die Präpositionen ἐν und ἐκ nicht von ihren Casus, das Enklitikon nicht von seinem Tonworte und den Artikel (wenn diesem die demonstrative Bedeutung fehlt), nicht von seinem Nomen trennen kann. Gerhard l. l. p. 129—139. Hoffmann quaestion. Homer. I. 1848. p. 1 ff.

*) Il. α 106: μάντι κακῶν, οὐ πάποτε μοι τὸ κρήνην εἰλας tritt wegen des folgenden Enklitikon nach πάποτε keine Cäsur ein. Erst die spätesten Griechen lassen die Cäsur nach dem dritten Fusse als selbständige Cäsur zu.

muss; gewöhnlich findet diese nach der ersten kurzen Thesis desselben (*κατὰ πέμπτον τροχαῖον*), seltener nach der Arsis statt:

- Il. β 792: ὃς Τρώων σκοπὸς ἔξε — ποδασκείῃσι — πεποιθὼς,
 τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ — Αἰσὺνται — γέροντος,
 δέγμενος ὅππυτε ναῦφιν — ἀφορμηθεῖεν — Ἀχαιοί.

Gleich das erste Buch der Ilias beginnt mit einem solchen Verse: *Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, — Πηληϊάδεω — Ἀχιλλῆος*, ebenso Od. v 58: *κλαῖε δ' ἄρ' ἐν λέκτροισι — καθ' ἔξομένη — μαλακοῖσιν*, v 70: *μοῖράν τ' ἄμμορίην τε — καταθνητῶν — ἀνθρώπων*.

Viel seltener sind die Fälle, wo die Cäsur des dritten Fusses unterlassen ist. Dann muss stets die Hephthemimeres eintreten, die nun zur Hauptcäsur des Verses wird; zugleich geht ihr eine Cäsur im zweiten Fusse voraus, die hier entweder nach der Arsis (*τριθημιμερῆς*) oder nach der ersten Thesis (*κατὰ δεύτερον τροχαῖον*), sehr selten dagegen und nur ausnahmsweise am Ende des zweiten Fusses stattfindet. Etwa in der Hälfte der hierher gehörenden Hexameter ist die Unterlassung der Cäsur des dritten Fusses durch einen an dieser Stelle stehenden längeren Eigennamen von der Form eines Choriambus, Molossus, Doppelanapästes oder Iamboanapästes hinlänglich motivirt.

- Il. ζ 197: Ἰσандрόν τε — καὶ Ἰππόλοχον — καὶ Λαοδάμειαν,
 Il. ε 207: Τυδείδῃ τε — καὶ Ἀτρεΐδῃ — ἐκ δ' ἀμφοτέρωϊν,
 Il. λ 249: πρεσβυγενῆς — Ἀντηνορίδης, — κρατερὸν δ' ἔπεινος,
 Il. ν 351: Ἀργείους — δὲ Ποσειδάων — ὀρόθοντι μετελθών;

dabei findet sich die illegitime Nebencäsur am Ende des zweiten Fusses Od. χ 400: *βῆ δ' ἱμεν' ἀντάρ — Τηλέμαχος . . .*, ω 155: *ὕστερος, ἀντάρ — Τηλέμαχος*, ρ 448: *μὴ τάχα πικρὴν — Αἴγυπτον*: Hesiod. Theog. 614 u. Scut. 433 findet wegen eines längeren Eigennamens die Nebencäsur im ersten Fusse statt, οὐδὲ γὰρ Ἰαπετιονίδης und τοῖος ἄρ' Ἀμφικτυωνιάδης. — Ist die Cäsur des dritten Fusses bei einem anderen Worte als einem Eigennamen unterlassen, so ist dies häufig ein Compositum, dessen Commissur nach der Arsis oder ersten Thesis des dritten Fusses stattfindet, so dass hier also wenigstens eine Andeutung der Penthemimeres oder der τ. *κατὰ τρίτον τροχαῖον* vorhanden ist:

- Il. ψ 684: δῶκεν ἱμάντας — ἐν-τμή τους.

Ebenso *περι-φραδέως* Il. α 466, β 429, η 318, ω 624, Od. ξ 431, τ 423, *ἐπι-φραδέως* Il. η 317, ω 623, Od. τ 422, *ἀνα-ῖξας* Il. α 584, *δια-πρίσιον* Il. λ 275. 586, ν 149, *περι-δρύφθη* Il. ψ 395, *παρε-*

Rhythmus des Verses bedingt werden. Wann eine Nebencäsur im zweiten oder fünften Fusse nothwendig wird, ist bereits angegeben. Doch versteht es sich von selbst, dass nach jeder Silbe des Hexameters ein Wortende eintreten und daher jeder Stelle des Verses eine Cäsur vorkommen kann. Daher z. B. Hermann im Ganzen 16 Cäsuren des 17silbigen Hexameters auf. — In den beiden ersten Füßen ist nach jeder Silbe nicht bloss ein Wortende, sondern auch Interpunktion gestattet, z.

1 Il. α 52: βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυρὰν νεκρῶν καίοντο θαμνίσαι.

2 Il. κ 152: εὐδον· ὑπὸ κρασὶν δ' ἔχον ἀσπίδας· ἔγχεα δὲ σφιν.

3 Il. β 18: Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.

Il. α 33: ὥς ἔφατ'· ἔδδειςεν δ' ὁ γέρον καὶ ἐπείθετο μύθῳ.

4 Il. α 305: ἀνστήτην· λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν.

5 Il. α 356: ἠτίμησεν. ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.

6 Il. λ 817: ὥς ἄρ' ἐμέλλετε, τῆλε φίλων καὶ πατρὶδος αἵης.

Theog. 322: ἡ δὲ χιμαίρης, ἡ δ' ὄφις κρατεροῖο δράκοντος.

Die sechste Cäsur (nach dem Ende des zweiten Fusses) bindet sich gewöhnlich mit der Hephthemimeres, selten mit bukolischen, weil dadurch der Vers in drei Dipodien zerfallen würde, wie Theocr. 12, 14: τὸν δ' ἕτερον πάλιν ὥς κεν ὁ θεὸς εἴποι αἶταν, Bion 1, 69: ἔστ' ἀραθὰ στιβάς, ἔστιν Ἀδῶφυλλὰς ἐτοίμα, wo in der That eine dipodisch-kyklische Messung stattfindet (s. unten). Aber auch dann, wenn die Hephthemimeres hinzutritt, muss der Regel nach zugleich eine Cäsur im dritten Fusse vorhanden sein, weil die Vernachlässigung letzteren vielmehr eine Nebencäsur nach der Arsis oder der Thesis des zweiten Fusses nothwendig macht; Ausnahmen bereits oben angeführt.

In den beiden letzten Füßen kann wegen der Stellung am Ende des Verses die Interpunktion nur selten vorkommen. Nach der Arsis des fünften Fusses ist sie indess nicht gewöhnlich; Il. μ 400: τὸν δ' Αἴας καὶ Τεῦκρος ὁμαρτήσατο ὁ μὲν ἰῶ, ο 449: Ἐκτορι καὶ Τρώεσσι χαριζόμενος· τάχα δ' αἰεὶ ebenso δ 112, ρ 291, χ 143 u. a. Die homerischen Verse ohne einer Interpunktion nach der ersten Thesis des fünften Fusses sind nicht gesichert (Il. μ 49, Od. β 111, μ 108); frühesten Beispiele einer solchen Interpunktion finden sich

wie Il. γ 182: ὦ μάκαρ Ἀτρεΐδην, μοιρηγενὲς, ὀλβιόδαιμον. Draco 140. Ph 2631. Diomed. 496. Servius 1826. Voltz, l. l. § 29.

*) Ueber die Interpunktion Gerhard, lection. Apoll. p. 207. Hoffmann quaest. hom. p. 27.

verschiedenen metrischen Schemata^{*)}), doch lassen sich bestimmte

^{*)} Vgl. Hildebrand, *Anecd. Var.* I p. 106 Anm. 12, *Maris Victorinus* p. 12. *K* angibt species sub exemplis enumerare et quod non longum et quod *auditor* absterget *Adulator*, die übrigen geben eine genaue Klassifikation, die freilich zu knauserlich ist, als dass wir sie zu Grunde legen können: 1) *paradiques* ist der Vers aus Spondeis (12-silbig) oder aus 4 Daktylen im Anfang (12-silbig) bestehende Hexameter. 2) Enthalten die 5 ersten Fuss 1 Daktylus und 4 Spondeis, so kann der Daktylus an 5 verschiedenen Stellen stehen und daher heisst ein solcher Vers *metastegus* *Quasidactylus* (12-silbig). Analog wird der Hexameter aus 1 Spondeus und 4

Hexameter, specieis Metra.

Normen erkennen, welche der Dichter im Gebrauch des inlautenden Spondeus bei aller ihm hier zu Gebote stehenden Freiheit festhält und welche grösstentheils in rhythmischen Verhältnissen ihren Grund haben. Ueber das Verhältniss des Gebrauches der Daktylen zu den Spondeen hat A. Ludwich Aristarchs homer. Texteskr. II, 301—346 auf Grund statistischer Methode eingehende Untersuchungen gemacht, indem er von dem überlieferten Texte ausgeht. Inwieweit freilich in einer älteren Zeit historisch vor- auszusetzende, andere Flexionsformen gebraucht worden sind (z. B. δῆμοο = δῆμον, Αἰόλοο, ἀνεψιόο, Ἰφίτοο, ὃο κράτος*) oder Diärese der Diphthonge stattgefunden hat (Ἀτρεΐδης, Τι- δεΐδης, Ἀργεῖοι, κόϊλον, κλείουσιν u. s. w.), durch welche viele Spondeen der Ueberlieferung zu Daktylen restituirt werden, können wir hier nicht untersuchen; doch ist das allgemeine Resultat von Ludwich, dass die älteren Epen bei dem langsamen und feierlichen Vortrage die Spondeen mehr begünstigen als die späteren, welche dem Spondeus allmählig immer engere Grenzen ziehen, durchaus unanfechtbar und muss davor warnen, die Spondeen überall zu beseitigen, wo sie beseitigt werden können. Jedenfalls hat Aristarch den in unseren Handschriften vorliegenden Zustand schon vorgefunden und entsprechend dem Geschmacke seiner Zeit keine Neigung gehabt, Daktylen in Spondeen zu ver- wandeln. Wir wählen die Beispiele aus dem ersten Buche der Ilias; die eingeschlossene Zahl hinter einem jeden Schema be- zeichnet, wie oft dieselbe in Il. α vorkommt, und gewährt dem- nach eine Uebersicht des numerischen Verhältnisses.

Als allgemeinstes Gesetz gilt, dass die Daktylen über die Spondeen vorwiegen, und dies ist in dem Grade der Fall, das unter allen Schemata der rein daktylische Hexameter (μονόσχημος δακτύλικός) numerisch am stärksten vertreten ist:

α 10: νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὥρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί (120).

Die Contraction tritt am leichtesten im Anfang des Verses ein, dem hierdurch ein kräftiger Eingang verliehen wird. Daher

Daktylen πεντάσχημος σπονδαϊκός genannt (16 silbig). 3) Enthält der Hexameter an den 5 ersten Stellen 2 Daktylen und 3 Spondeen, so ist die Form desselben je nach der Reihenfolge dieser Füsse eine zehnfache; eben- wenn er aus 2 Spondeen und 3 Daktylen besteht; im ersteren Falle wird er daher δεκάσχημος δακτύλικός (14 silbig), im zweiten Falle δεκάσχημος σπονδαϊκός (15 silbig) genannt.

*) S. J. Oberdick, Philol. Rundschau 1882, S. 772.

κατ' ἐνόπλιον darauf hin, dass sie ähnlich wie der anapästische Katenoplios oder Prosodiakos in den alten Processionsgesängen, wo die Gleichförmigkeit der Bewegung auch im Metrum hervortreten musste, häufig gebraucht wurden. — Noch seltener findet sich der dritte Spondeus zugleich mit einem oder mehreren anderen Spondeen an erster, zweiter oder vierter Stelle vereint; auffallend ist es hierbei, dass an der Verbindung des dritten und vierten Spondeus am wenigsten Anstoss genommen wird, wenn noch im ersten oder zweiten Fusse ein Spondeus hinzutritt:

- 3] α 1: μῆνιν ἄειδε, θεᾶ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος (25).
 2. 3] α 60: ἄψ ἀπονοστήσειν, εἰ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν (15).
 1. 3] α 45: τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρηφάα τε φαρέτην (10).
 1. 2. 3] α 3: πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαφεν (5).
 3. 4] α 337: ἀλλ' ἄγε, Διογενὲς Πατρόκλεις, ἔξαγε κούρην (3).
 1. 3. 4] α 7: Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς (9).
 2. 3. 4] α 28: μὴ νύ τοι οὐ χραίσμη σκηπτρον καὶ στέμμα θεοῖο (6).
 1. 2. 3. 4] α 66: αἶ κέν πως ἀρῶν κνίσσης αἰγῶν τε τελείων (3).

Im fünften Fusse, als der dem Schlusse unmittelbar vorausgehenden Stelle, kann der Spondeus im Ganzen nur als Ausnahme betrachtet werden. Es ist meist zweifelhaft, ob er hier absichtlich, um einen besondern metrischen Effect hervorzubringen, gewählt ist und mit dem Inhalte des Verses im Zusammenhange steht*):

- 5] α 21: ἀζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα (10).
 1. 5] α 107: αἰεὶ τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι (5).
 2. 5] α 14: στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνος (4).
 3. 5] α 472: οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο (2).
 4. 5] α 226: οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῶ θωρηχθῆναι (1).

Sehr vereinzelt sind die Verse, wo sich der fünfte Spondeus mit zwei oder mehr vorangehenden Spondeen verbindet:

1. 2. 5] ε 661: βεβλήκειν· αἰχμὴ δὲ διέσσυτο μαιώμεσα.
 2. 3. 5] α 232: ἦ γὰρ ἂν, Ἀτρεΐδῃ, νῦν ὕστατα λωβίσαιο.
 3. 4. 5] α 339: πρὸς τε θεῶν μακάρων πρὸς τε θνητῶν ἀνθρώπων.
 1. 4. 5] β 123: εἶπερ γὰρ κ' ἐθέλοισιν Ἀχαιοὶ τε Τρῶές τε.
 2. 4. 5] κ 359: φευγέμεναι· τοὶ δ' αἶψα διώκειν ὥρμηθησαν.
 1. 2. 4. 5] λ 680: ἱππους δὲ ξανθὰς ἑκατὸν καὶ πεντήκοντα.
 1. 2. 3. 4. 5] λ 130: Ἀτρεΐδης· τῷ δ' αὐτ' ἐκ δίφρου γονναξίσθην.

Der vorletzte Vers heisst bei den Alten λογοειδὴς oder πολιτικός**), der letzte aus lauter Spondeen bestehende ὀλοσπόνδιος,

*) Wie die schliessenden Spondeen in den Hexametern der Römer „ornandi poematis gratia“ Diomed. 495 K.

**) Vgl. die Stellen bei Studemund Anecd. Var. I, 186. Voltz I. I. Grommann, de doctrinae metricae reliquiis ab Eustathio servatis, Argentor. 1867 p. 44 ff.

machte, Hekabe und Helena an der Leiche des Hektor, in der Klage der Chor der Troerinnen nach des Dichters Aussage in einem Epiphonem einstimmt v. 722 ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. Die Strophen sind tristichisch, Hekabe und Helena singen vier, die sämmtlich durch Interpunction scharf von einander getrennt sind. Die Klagen der Andromache, die als Gattin vorangeht (ἤρχε γόοιο) und daher naturgemäss mehr Verse (21) verträgt, lassen sich gleichfalls (was sicher nicht zufällig ist) durch die Zahl 3 in sieben tristichische Strophen eintheilen; wenigstens findet sich am Schlusse der 2., 4., 6., 7. Strophe starke, am Schlusse der 3. Strophe schwache Interpunction:

Κομμός.

- Ἀνδρομ. 1. „Ἄνερ, ἀπ' αἰῶνος νέος ὦλεο, καὶ δέ με χήρην
λείπεις ἐν μεγάροισι· πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτῶς,
ὃν τέκομεν σύ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι, οὐδὲ μιν οἶω
ἦβην ἰξεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης
πέρσεται· ἡ γὰρ ὀλωλας ἐπίσκοπος, ὅσπερ αὐτὴν
ῥύσκει, ἔχεις δ' ἀλόχους κεδνὰς καὶ νήπια τέκνα·“
2. αἱ δὲ τοι τάχα νηυσὶν ὀχήσονται γλαφυρῇσιν,
καὶ μὲν ἐγὼ μετὰ τῆσι· σὺ δ' αὖ, τέκος, ἡ ἔμοι αὐτῇ
ἔψεται, ἐνθά κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο,
3. ἀθλεύων πρὸ ἄνακτος ἀμειλίχων· ἡ τις Ἀχαιῶν
ῥίψει χειρὸς ἑλὼν ἀπὸ πύργου, λυγρὸν δλεθρον,
χωόμενος, ὃ δὴ πού ἀδελφεὸν ἔκτανεν Ἔκτορ
4. ἡ πατήρ, ἢ καὶ υἱὸν, ἐπεὶ μάλα πολλοὶ Ἀχαιῶν
ἔκτορος ἐν καλὰμῃσιν ὁδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὐδας.
οὐ γὰρ μεμνῆχος ἴσκει πατὴρ τεὸς ἐν δαΐ λυγρῇ·
5. τῷ καὶ μιν λαοὶ μὲν ὀδύρονται κατὰ ἄστυ,
ἄρητὸν δὲ τοκεῦσι γόον καὶ πένθος ἔθηκας,
ἔκτορ· ἔμοι δὲ μάλιστα λελείψεται ἄλγος λυγρᾶ.
6. οὐ γὰρ μοι θνήσκων λεχέων ἐκ χειρὸς ὀρεξας.
οὐδέ τί μοι εἶπες πυκινὸν ἔπος, οὐτέ κεν αἰεὶ
μεμνῆμην νύκτας τε καὶ ἡμέρας θαυροχέουσας.“

Ὡς ἔφατο κλαίονσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
τῆσιν δ' αὐτῶν Ἑκάβη ἀδινού ἐξήρχε γόοιο·

- Ἑκάβη. 1. „Ἐκτορ, ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλιότε καίθων,
ἡ μὲν μοι ζωὴς περ ἐὼν φίλος ἦσθα θεοῖσιν·
οἱ δ' ἄρα σεῦ κήδοντο καὶ ἐν θανάτοιο περ αἰσῇ.“
2. ἄλλους μὲν γὰρ παῖδας ἑμὸν πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεὺς
πέρνασθ', ὅστιν ἔλεσκε, πέρην ἁλὸς ἀτρυγέτοιο,
ἐς Σάμον ἐς τ' Ἴμβρον καὶ Λήμνον ἀμικθαλόεσσας·

περοππορέον καὶ σὺν ἀποσὺν ἱερώνη, von denen der erste
 in von Andersen ohne Rücksicht auf Strophencomposition für
 nicht gehalten worden ist, haben wir als hässliche tautologische
 Eins weggelassen. Die kommatische Vertheilung des Threnos

hier treffen wir zwar nicht mehr in dem Threnos der aus-
 dänischen Lyrik, wohl aber in der Tragödie, wo sie nicht

eine Neuuerung der tragischen Dichter, sondern als Fort-
 setzung alter volksthümlicher Weise in einer metrisch höher
 entwickelten Form aufzufassen ist. Anders Versuche, aus Ilias

Odysee strophische kleinere Lieder auszuschnitten, ver-
 missen den Charakter des erzählenden Epos und sind als ge-
 hört anzusehen. Die Schilderung des Hymenaios in der nicht
 den ältesten Theilen der Ilias gehörigen *Odyssee* α 432
 den wir als einen strophischen Gesang eines Chors von
 jungen mit bewegter Orchestik und unter Begleitung von
 Tanz und Phormingen zu bezeichnen haben:

τίποις δ' ἐν τοῖσι περ ἄλλοις ὦν ἰσχυροῖσιν
 ἔχουσιν ἀνὰ δὲ δὲ καὶ μέλιτι δ' ἰσχυροῖσιν ἔχουσιν

κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοίων
 αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
 ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη.

Hier wie dort ist es eigentliche Lyrik, um die es sich handelt, hier die Andeutung eines Hochzeitsliedes, dort ein coupletartig eingeleiteter Threnos, wirklich epische Lieder in strophischer Composition besitzen wir nicht.

II. Hexameter der Lyrik.

Der Hexameter wurde in den kyklischen und didaktischen Epen sowie in den Epen der klassischen Zeit innerhalb der früheren Normen fortgeübt, unwillkürlich bahnte sich aber allmählig eine Beschränkung im Gebrauche der Spondeen und der Penthemimeres an. Ehe wir jedoch zu den Alexandrinern übergehen, müssen wir von dem Gebrauche des daktylischen Hexameters in der älteren Lyrik und im Drama sprechen.

Schon in vorhomerischer Zeit war der Hexameter in religiösen Gesängen besonders an Cultusfesten in Delos, Delphi u. s. w. gebraucht. Als Fortsetzung dieser Lyrik haben wir nicht die älteren homerischen Hymnen*), die den Normen des heroischen Hexameters folgen, sondern die Poesie des Alkman anzusehen. Es sind uns fr. 26 aus einem Parthenion vier dem Sinne nach zusammenhängende Verse mit Satzschluss überliefert, die wahrscheinlich eine tetrastichische Strophe gebildet haben:

Ὁὐ μ' ἔτι, παρθενικαὶ μελιάρυες ἱμερόφωνοι,
 γυνῖα φέρειν δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἶπεν,
 ὃς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται
 νηλεγὲς ἦτορ ἔχων, ἀλιπόρφυρος εἶαρος ὄρνις.

Besonders bemerkenswerth ist, dass diese gesungenen, mit Saitenspiel und orchestrischer Bewegung begleiteten Hexameter, für welche darum auch strophische Composition vorausgesetzt werden muss, reine Daktylen, keinen einzigen Spondeus enthalten, sämmtlich spondeisch auslauten und dreimal die *πενθημιμερία*, nur einmal die trochäische, dagegen dreimal die bukolische Cäsur haben. Aus dem ersten Umstand, welcher durch die Beschaffenheit der Hexameter in der äolischen Lyrik noch verstärkt wird, muss geschlossen werden, dass wir es hier mit einer von den

*) Erst während des Druckes sind mir zugegangen die sorgfältigen Untersuchungen von Eberhard, metrische Beobacht. zu d. homer. Hymnen Magdeburg 1886 u. 1887.

Ansichten hier einlassen zu können, von denen die Lachmann und Haupt'sche aufgegeben sind, die Hermann'sche der Wahrheit am nächsten kommt**), geben wir das Gedicht in übersichtlicher Anordnung:

Προοίμιον

Zwei amöbäische Str. von je 4 Versen

1—10.

<i>Προφθᾶς</i>	<i>Μεσσηδός</i>	<i>Ἐπωδός</i>
2 Str. der Jünglinge	8 amöbäische Str.	2 Str. der Jünglinge
à 4 Verse	à 5 Verse	à 4 Verse
11—19	20—58	59—66.

Προοίμιον ἀμοιβαίων.

Iuvenes.

- I. Vesper adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo
Expectata diu vix tandem lumina tollit.
Surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas,
Iam veniet virgo, iam dicetur hymenaeus.

5 Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

Virgines.

- II. Cernitis, innuptae, iuvenes? consurgite contra;
Nimirum Oetaeos ostendit Noctifer ignes,
Sic certest; viden ut pernicious exilueret?
Non temere exiluiere, canent quod vincere par est.

10 Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

Προφθῶς νεανιωῶν.

— 59—66.

Iuvenes.

- I. Non facilis nobis, aequalis, palma parata est,
Aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt.
Non frustra meditantur, habent memorabile quod sit,
Nec mirum, penitus quae tota mente laborant.

- 15 II. Nos alio mentes, alio divisimus aures,
Iure igitur vincemur, amat victoria curam.
Quare nunc animos saltem committite vestros,
Dicere iam incipient, iam respondere decebit.

Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae.

**) S. Catulli carm. ed. A. Rossbach. Ed. II, 1860, Adnotatio critica
G. Hermann hat mit geübtem Blicke richtig die Theile geschieden,
innerhalb der Theile die Ordnung nicht erkannt. Strophen von 9 oder
11 Versen hatte Sappho gewiss nicht gedichtet.

Iuvenes.

[Hesperus, vno v. 10]

- II. Nocte latent furcs, quos idem neque revocata,
Hespero, molata comprehendit unclius codem.
At lubet insupla fide in corpore quaerit.
Quid tem, el carpsit, tacta quem mente requirit?

Hymen o Hymenaeus, Hymen ades o Hymenaeus!

Virgines.

- V. Ut ille [qui] in caupia secretis anclitur hostis,
Ignotus perori, nullo conviciis astro,
Quem molandi nemo, feras vel, edendi timor
.
Nulli illum parci, nullus optare possit:

- VI. Idem cum teni captes delaruit ungi,
Nulli illum parci, nullus optare possit:
Sic virgo, dum intecta nunc, dum cura ante est
Quae castam servit polluto corpore feras,
Nec parci laetando nunc nec cura possit.

Hymen o Hymenaeus, Hymen ades o Hymenaeus!

Iuvenes.

- VII. Ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo
 50 Nunquam se extollit, nunquam mitem educat uvam,
 Sed tenerum prono deflectens pondere corpus
 Iam iam contingit summum radice flagellum,
 Hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni:
- VIII. At si forte eadem est ulmo coniuncta marito,
 55 Multi illam agricolae, multi accolluere iuenci:
 Sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit,
 Cum par conubium maturo tempore adepta est,
 Cara viro magis est, (et codd.) minus est inuisa parenti.

Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

Ἐπεὶ δὲ νεανίων.

= 11 19.

Iuvenes.

- I.
 et tu ne pugna cum tali coniuge, virgo.
 60 Non aequom est pugnare, pater cui tradidit ipse,
 Ipse pater cum matre, quibus parere necesse est.
- II. Virginitas non tota tua est, ex parte parentum est,
 Tertia pars patri est, pars est data tertia matri,
 Tertia sola tua est: noli pugnare duobus,
 65 Qui genero sua iura simul cum dote dederunt.

Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

Das Gedicht besteht aus tetrastichischen und pentastichischen Strophen. Der versus intercalaris tritt da ein, wo die C der Jünglinge und Jungfrauen wechseln, und muss nach * volksthümlichen Entstehung als Acclamation, *ἐφύμνιον* der Vmasse angesehen werden (die Jungfrauen verschmähen in uns Gedichte den Hymen), er steht daher ausserhalb der Strofbildung, ist aber streng symmetrisch geordnet. Den sich Weg zur Abtheilung der *μεσσηδὺς* weist die sprachliche metrie in den einzelnen Strophen, welche uns gestattet metisch sicher nachzurechnen:

- { 20 Hespere, 24 Quid . .
 { 26 Hespere, 30 Quid . .
 { 32 Hesperus [Quid] . .
 { [Hesperus] 37 Quid . .

einander Hymenaeus der Parzen bei der Hochzeit des Peleus und
v Thetis aufzufassen. An Stelle des Refrains

Hymen o Hymenae, Hymen alce o Hymenae!

ist der dem Charakter der Schicksalsgöttinnen mehr entsprechende

Currite decentes subteguina, currite, faei.

„ Gedicht besteht aus zwölf pentastichischen Strophen mit
peinlichem Refrain, die meist noch klar zu Tage liegen, doch
so die Composition an mehreren Stellen restituirt werden:

O decus scilicet regalis vestatibus aegras,
Eoschias totidem opta, claudite nato,
228 Accipe, quod iacta tibi pendant hinc socros,
Verdicem onustum vel vos, quae fata secutus,
Currite decentes subteguina, currite, faei.

Advenet tibi iam portus optata maris
Hesperia, advenet fœda cum sidere socium,
230 Quae tibi sexennio mensis postulat aeterni
Longitudoque parit tecum contingere aeternae —
Currite decentes subteguina, currite, faei. —

- Levia substernens robusto bracchia collo.
 Nulla domus tales unquam contextit amores,
 335 Nullus amor tali coniunxit foedere amantes,
 Qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.
 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
- Nascetur vobis expers terroris Achilles,
 Hostibus haud tergo, sed forti pectore notus,
 340 Qui persaepe vago victor certamine cursus
 Flammea praevertet celeris vestigia cervae.
 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
- Non illi quisquam bello se conferet heros,
 Cum Phrygii Tencro manabunt sanguine campi
 345 Troicaque obsidens longinquo moenia bello
 Periuri Pelopis vastabit tertius heres.
 Currite, ducentes subtegmina, currite, fusi.
- Illius egregias virtutes claraque facta
 Saepe fatebuntur gnatorum in funere matres,
 350 Cum in cinerem canos solvent a vertice crines
 Putridaque infirmis variabunt pectora palmis.
 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
- Namque velut densas praecerpens cultor aristas
 Sole sub ardenti flaventia demetit arva,
 355 Troiugenum infesto prosternet corpora ferro

 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
- Testis erit magnis virtutibus unda Scamandri,
 Quae passim rapido diffunditur Hellesponto,
 Cuius iter caesis angustans corporum acervis
 360 Alta tepefaciet permixta flumina caede.
 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
- Denique testis erit morti quoque reddita praeda,
 Cum teres excelso coacervatum aggere bustum
 Excipiet niveos percussae virginis artus.
 365 Nam simul ac fessis dederit fors copiam Achivis —
 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi. —
- Urbis Dardaniae Neptunia solvere vincla,
 Alta Polyxenia madefient caede sepulcra,
 Quae velut ancipiti succumbens victima ferro
 370 Proficiet truncum summisso poplite corpus.
 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
-
 Quare agite optatos animi coniungite amores.
 Accipiat coniunx felici foedere divam,
 Dedatur cupido iam dudum nupta marito.
 375 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Non illam nutrix orienti luce revisens
 Hesterno collum poterit circumdare filo,
 Anxia nec mater discordis maesta puellae
 Secubitu caros mittet sperare nepotes.

380 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

der Unterbrechung von v. 331 und 333 sowie 365 und 367 nach das *ἐφύμνιον* kann nur derjenige Anstoss nehmen, der tull. 61, 152—159 vergessen hat. S. auch Theocr. 1, 85, 104 u. 106.

III. Hexameter im Drama.

Was den stichischen Gebrauch des Hexameters im Drama belangt, so konnte keine der beiden Arten desselben dem Hexameter einen breiten Raum verstatten, da sie beide aus metrischen Stimmungskreisen hervorgegangen sind, die von dem zählenden Epos wesentlich verschieden sind.

In die Tragödie fand der stichische Gebrauch von Hexametern erst in verhältnissmässig später Zeit, in der sich die Eigenthümlichkeiten der tragischen Metrik immer mehr zu naturalisiren begannen, Eingang für die Monodie, doch auch hier nur selten und nur in dem beschränkten Umfange von 4—6 Versen. Es steht dies offenbar in Verbindung mit der Entstehung der daktylischen Monodien, einer der spätesten und reinsten Formen tragischer Metrik, in welcher neben der daktylischen Tetrapodie als dem hauptsächlichsten Elemente auch der Hexameter oft zugelassen wird. (S. § 10). Durchgängig tritt als Eigenthümlichkeit neben der *πενθημιμερής* die bukolische Caesur als regelmässig hervor. Bei Aeschylus, der die eigenthümlich tragische Metrik für uns am reinsten darstellt, findet sich der stichische Gebrauch des Hexameters nirgends, bei Sophokles stehen fünf Hexameter Trach. 1018 dreimal mit bukolischer Caesur als Mesodikon zwischen zwei monodischen Strophen des Herakles, die ebenfalls zum grössten Theil aus Hexametern bestehen, vier Hexameter Phil. 839 mit lediglich bukolischer Caesur und nur zwei Spondeen als Zwischenmonodie eines Chores:

ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδέν, ἐγὼ δ' ὁρῶ σὺννεκα θήραν
 τήνδ' ἄλλως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες.
 τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.
 κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῇ σὺν ψεύδεσιν ἀλαχρὸν ὄνειδος.

Bei Euripides gehören zwei Stellen hierher Troad. 595—601 mit zwei Spondeen:

οἷδε πόθοι μεγάλοι· σχετλία, τάδε πάσχομεν ἄλγη,
 οἰχομένους πόλεως, ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κείται
 δυσφροσύναισι θεῶν, ὅτε σὸς γόνος ἔκφυγεν ἄδαν,
 ὃς λεχέων στυγεράων χάριν ὤλεσε πέργαμα Τροίας.
 αἵματόεντα δὲ θεῶ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν
 γυψὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ' ἤνυσε δούλια Τροία.

Fr. Phaeth. v. 66—69, wo die Abtheilung in Tetrapodien
 Dipodien unrichtig ist:

Ὡκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες, εὐφραμεῖτ', ὦ,
 ἐκτόπιόι τε δόμων ἀπαείρατε, ὦ ἴτε λαοί.
 κηρύσσω δ' ὁσίαν βασιλίην, αἰτῶ δ' αὐδᾶν
 εὐτεκνίαν τε γάμοις, ὦν ἔξοδος ἄδ' ἔνεχ' ἤκει.

Beide Stellen haben neben der *πενθημιμερῆς* lediglich bukolische Cäsur und werden gleich bei dem Eintritt auf die Bühne getragen; an die erstere schliesst sich eine andere aus daktylische Tetrapodien und Hexametern bestehende Monodie, an die zweite dialogisches Maass. Das sind keine heroischen, sondern lyrische Hexameter. Die durchgehende bukolische Cäsur weist auf bukolische Messung; auffallend ist es, dass G. Hermann epit. d. § 299 gerade für die tragischen Hexameter vierzeitige, dagegen für die epischen kyklische Messung statuirt.

Einen ausgedehnteren Gebrauch hat der Hexameter in der Komödie, die in bald längeren, bald kürzeren Parthien nämlich die hexametrische Orakelpoesie parodirt; auch hier finden sich die bukolische Cäsur häufiger als im homerischen Hexameter. Dahin gehört Equit. v. 196, 1015, 1030, 1050, 1082, Pax 1063—1113, Aves 967, Lys. 770. Heroische Hexameter werden Pax 1270—1301 mit Anklängen an die homerische Sprache zur Verhöhnung des kriegslustigen Renommirhelden *machos* gebraucht. Auch die Fragmente der übrigen Stiker zeigen eine Vorliebe der älteren Komödie für dergleichen parodirende Hexameter, die fast überall gegen die Orakel gerichtet sind. Nur einmal finden wir stichische Hexameter an einer epischen Stelle, nämlich in dem Prozessionsgesange des Chorus am Schlusse der Frösche mit durchgängiger *πενθημιμερῆς* ohne Spondeen:

XOP. πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ
 εἰς φάος ὀρνυμένῳ δότε, δαίμονες οἱ κατὰ γαίης,
 τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας.
 πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων πανσαιμέθ' ἂν οὕτως
 ἀργαλίῶν τ' ἐν ὀπλοῖς ξυνόδων. Κλειοφῶν δὲ μαχέσθω
 κάλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις.

kyliaken Tetrapodie als dem hauptsächlichsten Element
 sch der Hexameter oft zugelassen wird. (S. § 10). Durchgängig
 it als Eigentümlichkeit neben der *anapaestische* die *bakolische*
 nur als regelmäßig hervor. Bei Aeschylus, der die eigen-
 tlich tragische Metrik für uns am reinsten darstellt, findet
 h der stichische Gebrauch des Hexameters nirgends, bei So-
 okles stehen fünf Hexameter Trach. 1018 dreimal mit buko-
 scher Cäsur als Mesodikon zwischen zwei monodischen Strophen
 : Herakles, die ebenfalls zum größten Theil aus Hexametern
 stehen, vier Hexameter Phil. 839 mit lediglich bakolischer
 nur und nur zwei Spondeen als Zwischenmonodie eines Chor-
 os:

δι' ἑὸν πόρτιον ἔδδω, ἔνθ' ἔ' ἀπὸ χέρον θύγας
ἔφθ' ἔλιν; ἵππων ἔλιν, ἔλα ἔδδω ἔλινω;
ἔδδω γὰρ ἔ' ἐλινω, ἔλινω θύγας ἔλα ἔλινω;
ἔλινω δ' ἔ' ἐλινω ἔλα ἔλινω ἔλινω ἔλινω;

Euripides gehören zwei Stellen hierher Trach. 505 501
 10 Spondeen:

oder am Schlusse des Fusses. Ueber Kallimachos s. Ka
 observat. crit. in anthol. Gr. 1877, in den commentationes Mo
 senianae und Beneke a. a. O. S. 7. Auch sonst haben die Ale
 driner über den Gebrauch der Nebencäsuren sowie der W
 schlüsse Regeln beobachtet, die von W. Meyer, „Zur Geschi
 des griech. und latein. Hexam.“ in „Sitzungsber. d. philosophi
 historischen Classe der Akad. in München“ 1885, S. 980 ff.,
 und besonders 992 ff. nachgewiesen sind.

Jene beiden Gesetze über die Abnahme der Spondeen
 die Zunahme der trochäischen Hauptcäsur, die sich schon in
 vorausgehenden Zeit, aber nicht mit gleicher Entschieden
 bemerkbar machen, beruhen noch auf einem unwillkührlic
 Triebe und zwar das erstere wohl auf dem Streben nach leich
 Flusse der Verse, während Häufigkeit des Spondeus ihm er
 Würde und Gravität verleiht, mehr aber noch, wie Ludwig
 kannt hat, auf der Abschwächung der Sprachelemente; d. h.
 genügte die Vereinigung von muta cum liquida in vielen Fä
 nicht mehr, um vollgültige, für die Senkung ausreichende
 sitionslänge zu bilden, das zweite auf dem Streben nach gla
 und weicher Eleganz, für welche die trochäische Cäsur geeign
 war als die *πενθημιμέρης*. Den Grund der Vorliebe für
 Spondiacus können wir nicht mit Sicherheit bestimmen. Diome
 p. 495 K. bemerkt, dass der Spondiacus „ornandi poematis gra
 gebraucht werde und Cic. ad Att. 7, 2, 1 sieht in ihm eine Mo
 sache, die er ironisch behandelt. Hiernach wäre er also
 Schönheit empfunden worden und müsste als Zeitgeschmack
 gesehen werden, aber auch der Geschmack, selbst ein verkehr
 hat seine Gründe. Vielleicht beruhte der Grund darin, dass
 Vers, nachdem er durch die Beschränkung der Spondeen in
 vier ersten Füßen einen fühlbar leichteren und rascheren G
 gewonnen, kräftiger ausklingen sollte, also eine Fermate eint
 Die zum Theil überfeinen Regeln über den Gebrauch von Neb
 cäsuren und Wortschlüssen, die von den einzelnen Dichtern b
 mehr bald minder streng eingehalten werden, beruhen auf
 flexion und sind aus dem Streben nach glatter Eleganz
 Mannichfaltigkeit, aber auch aus grammatischer Duffelei
 Künstelei hervorgegangen.

Hierzu gesellt sich

3) die Zunahme der kyklischen Messung, welche we
 ihrer leichteren Beweglichkeit gegenüber der isischen d. h. rel

stehenden heroischen Hexameter war also schon in der voralexandrinischen Zeit ein aus einer Tetrapodie und einer Dipodie bildeter Hexameter gebräuchlich, der erst in der alexandrinischen Zeit und zwar besonders durch Theokrit in den bukolischen Eclitien zur Geltung gelangte. Die Zusammensetzung aus tetrapodie und Dipodie ist ersichtlich aus der vorhererwähnten Iota nach dem vierten Fusse, die von den Alten als charakteristisch geföhlt und wegen ihrer Häufigkeit in den bukolischen Eclitien *βουκολική* genannt wird. Id. 1, 79—83:

ἀγέμεν βουκολίαι, Μῆναι φίλαι, — ἀγέμεν' ἀνδράγ.
 ῥέθου καὶ φίλων, καὶ κορυδαίν, — φίλαις ῥέθου,
 μέντοι δρογχεύουσι καὶ μέντοι κούρι, — ῥέθ' ἢ Ἰσχυροῦ
 σέθεν' ἀέθεν' αἰθέρι, καὶ εὖ κούρι; — ἢ δὲ καὶ σέθεν
 μέντοι δὲκ σέθεν, μέντοι' ἔλκω — κούρι κορυδαίν.

Es werden daher auch anzunehmen haben, dass die Accentuation so anders als im heroischen Hexameter gewesen sei, d. h. dass i strengem rhythmischen Vortrage ein Hauptictus auf dem ersten Fusse gelegen sei; im ersten Kolon findet wahrscheinlich entsprechend dipodischer Ictus statt. Hiedurch sanken die beiden

Hauptcäsuren des heroischen Hexameters zu Nebencäsuren her dagegen wurde die bukolische Cäsur zur Hauptcäsur erhoben. Streng wurde diese Messung jedoch nur in den gesungenen Parthieen eingehalten, in den gesprochenen fand Modification nach dem sprachlichen Gefüge und dem verschiedenen, auf einzelnen Wörtern ruhenden Grade des Nachdruckes statt. Gemäss seiner Zusammensetzung aus zwei ungleichen Reihen, von denen die erste den doppelten Zeitumfang hat wie die zweite, und gemäss der kyklischen Messung ist der bukolische Hexameter beweglicher und weniger feierlich als der aus Tripodieen bestehende homerische Hexameter in isischer Messung. Wenn wir nach der Terminologie des Aristoxenus den ganzen Vers als einen *μεγίστος* auffassen, so besteht die Arsis aus den vier ersten, die Thesis aus den zwei letzten Füßen und der ganze Vers trägt daher die Gliederung des diplasischen Rhythmengeschlechts, dem wir ihn wegen der durchgehends kyklischen Messung zuweisen haben. S. Westphal, *Fragm. u. Lehrs.* S. 182. Ueber das Verhältniss der Daktylen und Spondeen, die Cäsuren und die prosodischen Eigenthümlichkeiten hat Carl Kunst de *Theocriti versu heroico Lipsiae* 1886 auf Grund der statistischen Methode und nach dem Vorbilde der homerischen Arbeiten von Hart Ludwich u. A. sorgfältige Untersuchungen gemacht. S. am Schluss „Excurs I: der Hexameter des Theokrit.“

Ausser der bukolischen Cäsur bildet die strophische Composition der als gesungen bezeichneten Theile (im Volksleben wurden derartige Parthieen wirklich gesungen, die bukolischen und mimischen Gedichte Theokrits waren aber für die Lectüre bestimmt) eine Eigenthümlichkeit Theokrits. Diese melischen Theile zerfallen nach Analogie der älteren griechischen Lyrik des Alkman und der Lesbier in isometrische Strophen, die hie und da (Id. 1 u. 2) auch durch einen gemeinschaftlichen Refrain von einander geschieden werden. Von Bion und Moschos sehen wir ab, da von diesen ebenso wie von Vergil in den Eclogen

*) S. G. Hermann de arte poes. Graec. bucol. Lipsiae 1848, weiter v. folgt von O. Ribbeck, *Jahrb. f. class. Phil.*, Band 75 (1857), S. 64. An manchen Stellen der Eclogen, besonders 3, 90—107, 7, 20—68 (Gesangparthieen) liegt eine Symmetrie der Strophen offen am Tage; eine durchgehende Symmetrie aber als Princip vermag ich nicht zu erkennen, speciell bei ich die von G. Hermann behandelte achte Ecloge nicht für symmetrisch componiert halten, wenn er folgendes Schema aufstellt: 4 3 5 4 5 3 3 1. Es ergibt sich hiernach dreimal drei, dreimal vier und dreimal fünf, dem

Sicherheit erkennen. Die ursprüngliche Composition war
nämlich:

ΤΥΝΗ ΑΟΙΛΟΕ.

- | | |
|--|-----|
| I. <i>Alceus</i> , ô Τάλειος ἐν καὶ Τέλλιος Ἰφίτατος
<i>Alceus</i> εἰ <i>Ἰφίτα</i> , γυνὴ καλὴν <i>Ἀφροδίτην</i> ,
<i>Ὀδὴ</i> οὐ καὶ <i>Ἄλκυον ἰσ</i> <i>ἀνδρὸς Ὀφειρεως</i>
<i>Μυτ</i> <i>ἀνδρὸς παλαιανδρὸς ἄραρος Ἰφίτα</i> .
<i>Ἰφίταρος παλαιος Ἰφίτα ὄφει</i> , ἔλλει καὶ <i>ἀνδρὸς</i>
<i>Ἰφίταρος ἀνδρὸς Ἰφίτα</i> καὶ <i>αὐτὸς</i> . 100 | 100 |
| II. <i>Εἰς</i> <i>Alceus</i> , εἰ πρὸ <i>ἀνδρὸς</i> καὶ <i>Ἰφίτα</i> ,
<i>Ἀφροδίτη</i> καὶ <i>πρὸς</i> , <i>Ἰφίταρος Ἀφροδίτη</i> ,
<i>Ἀφροδίτη</i> <i>ἰς</i> <i>Ἰφίτα</i> <i>ἀνδρὸς</i> <i>γυνὴν</i> .
<i>Τὸ</i> <i>ἰς</i> <i>παλαιανδρὸς</i> καὶ <i>ἀνδρὸς</i> ,
<i>Ἄ</i> <i>Ἀφροδίτη</i> <i>Ἀφροδίτη</i> <i>Ἰφίτα</i> <i>ἀνδρὸς</i> . 110
<i>Ἀφροδίτη</i> <i>ἀνδρὸς</i> καὶ <i>Ἰφίτα</i> <i>Ἀφροδίτη</i> . | 110 |

richtig ist dies keine Symmetrie, auch möchte ich hervorheben, dass
verschiedene gallische Perioden geknüpft habe.

8. die Litteratur bei Frische-Hiller Theoriae Gr. 1. 1, besonders
weisen ist Bucher, Jahrb. f. d. Phil. 1853, S. 359.

- III. Πὰρ μὲν ὀπώρα κείται, ὅσα δρυὸς ἄκρα φέρονται,
Πὰρ δ' ἀπαλοὶ κᾶποι πεφυλαγμένοι ἐν ταλαρίσκοις
Ἀργυρέοις, Συρίῳ δὲ μύρῳ χρύσει' ἀλάβαστρα.
Εἰδατά θ' ὅσσα γυναῖκες ἐπὶ πλαθάνῳ πονέονται, 115
Ἄνθεα μίσγοισαι λευκῷ παντοῖ' ἅμ' ἀλεύρω,
Πάντ' αὐτῷ πετεηνᾷ καὶ ἔρπετᾷ τεῖδε πάρεστιν.
- IV. Χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῷ βρέθοντες ἀνήθῳ
Δίδμανθ'· οἳ δέ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἑρωτες, 120
Οἰοὶ ἀθονιδῆες ἀεξομένων ἐπὶ δένδρων
Πωτῶνται πετρύγων πειρώμενοι ὄζον ἀπ' ὄζω.
Ὡ βερος, ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῷ ἐλέφαντος
Λεῖτῳ οἰνοχόον Κρονίδα Διὶ παῖδα φέροντες.
- V. Πορφύρεοι δὲ τάπητες ἄνω, μαλακώτεροι ὕπνω, 125
Ἄ Μιλᾷς ἐρεῖ χῶ τὰν Σαμίαν κᾶτα βόσκων,
Ἑστρωται κλίνα τῷ Ἀδώνιδι τῷ καλῷ ἅμᾳ·
Τὰν μὲν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ φοδόπαχυς Ἀδωνις,
Ἵπτικαιδεκίτης ἡ ἐννεακαίδεχ' ὁ γαμβρός·
Οὐ κεντεῖ τὸ φλημ', ἔτι οἳ πέρι χεῖλεα πυρόα. 130
- VI. Νῦν μὰν Κύπρις ἔχουσα τὸν αὐτᾶς χαιρέτω ἄνδρα·
Ἀῶθεν δ' ἅμμες νιν ἅμα δρόσῳ ἀθρόαι ἔξω
Οἰσεῦμες ποτὶ κύματ' ἐπ' αἰῶνι πτύοντα,
Λύσασαι δὲ κόμαν καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπῳ ἀνεῖσαι
Στήθεσι φαινομένοις λιγυρᾶς ἀρξώμεθ' αἰοιδᾶς. 135
.
- VII. Ἑρπεῖς, ὦ φίλ' Ἀδωνι, καὶ ἐνθάδε κεῖς Ἀχέροντα
Ἡμιθέων, ὥς φαντί, μονώτατος· οὐτ' Ἀγαμέμνων
Τοῦτ' ἔκαθ', οὐτ' Αἴας ὁ μέγας βαρυνάμιος ἦρωες,
Οὗθ' Ἑκτωρ Ἑκάβας ὁ γεραίτερος εἴκατι παῖδων.
Ἰλαθι νῦν, φίλ' Ἀδωνι, καὶ ἐς νέωτ' ἐβθυμήσας.
Καὶ νῦν ἦνθες, Ἀδωνι, καὶ ὅκκ' ἀφίκη, φίλος ἤξεις.

Zunächst haben wir V. 140—142 ausgeworfen:

οὐ Πατροκλῆς, οὐ Πύρρος ἀπὸ Τροίας ἐπανελθών,
οὗθ' οἳ ἔτι πρότερον Λακίθαι καὶ Δεινακλλῶνες,
οὐ Πελοπηιάδαι τε καὶ Ἀργεὸς ἄκρα Πηλεογῶ.

Es ist dies eine ungeschickte und das schöne Gedicht durch Ueberladung schändende Tautologie, welche zu den drei vorausgehenden Beispielen noch sechs, sage sechs unpassende hinzufügt und den Eindruck schwächt. Sodann musste in der dritten Strophe ein Vers gestrichen werden, wahrscheinlich 117

ὅσσα τ' ἀπὸ γλυκερῷ μέλιτος τά τ' ἐν ὕγρῳ ἑλαίῳ,

doch verkennen wir nicht, dass auch eine andere Wahl möglich ist. In der sechsten Strophe fehlt ein Vers, wie wir gli . . . n, am Schluss,

dieser Gesichtspunkt stätig im Auge behalten wird, so kann keinerlei Schaden daraus erwachsen, dass ich mir hier (aus r äusseren Gründen) die Beschränkung auferlege, den Nonnischen Hexameter allein für sich zu betrachten, auf seine historische Entwicklung aber nicht näher einzugehen. Was an metrischen Eigenthümlichkeiten desselben seit G. Hermanns bahnbrechender Abhandlung über das Alter der Orphischen Argonautika nach und nach, besonders in dem letztvergangenen Jahrzehnt, erfreulich wachsender Rührigkeit und zunehmender Umsicht aufgedeckt worden ist, soll — das ist meine Absicht — in gedrängter Kürze dargelegt werden. Alle Details, namentlich die Ausnahmen der gegebenen Regeln, aufzuführen und jeden einzelnen Anhänger der Schule gleichmässig zu berücksichtigen, verbietet sich demnach von selber*).

Für den epischen Vers bestand von Alters her die Freiheit in jedem Fusse den Daktylus durch einen Spondeus vertreten lassen zu dürfen. Davon nahm Nonnos nach dem Vorgange einiger älterer Dichter den fünften Fuss grundsätzlich aus, und ihm schlossen sich Musaios, Christodoros, Johannes von Gaza, Paulus Silentarius u. A. an (nicht Tryphiodoros und Kolluthos, bei ihnen ist infolge dessen der einstmals so beliebte 'vers spondiacus' eine durchaus unzulässige Versform**). Paulus Silentarius ging in seinen 'Beschreibungen' sogar noch einen Schritt weiter, indem er den Spondeus auch aus dem dritten

und des latein. Hexam. (Sitzungsber. der philos.-philol. Classe der bayr. Akademie 1884) S. 1003 u. A.

*) Nur die Nonnos-Litteratur in engerem Sinne werde ich bei jedem einzelnen Punkte möglichst vollständig angeben. Da sie in den allermeisten Fällen auch für die Nachahmer die entscheidenden Gesichtspunkte festgestellt und direct oder indirect näher präcisirt hat, so schien es für den gegenwärtigen Zweck genügend, in der Regel nur das, was Nonnos angeht, zu erwähnen. Für Musaios und Christodoros besitzen wir sorgfältige Einzeluntersuchungen von L. Schwabe (*De Musaeo Nonni imitatore* Lipsiae Tubingae 1876), A. Scheindler (*Zeitschr. für die österr. Gymn.* 1877 S. 178 bis 181) und Fr. Baumgarten (*De Christodoro poeta Thebano*. Bonnae 1877). Die Psalmen des Apollinarios (vgl. Fr. Ritter *De Apollinari Laodiceensi poeta* Lipsiae 1877) lasse ich ebenso wie manches andere Prosaiker (z. B. das γένος *Πυρράδων*: s. Rhein. Mus. XXXIV 357 ff.) aus bestimmten Gründen hier absichtlich bei Seite.

**) E. Gerhard *Lectiones Apollonianae* p. 200 und 203. C. W. Müller *De cyclo Graecorum epico* p. 147 und meine *Dissertation De hexametro poet. Gr. spondiacis* p. 14.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Beschränkung durch einen natürlichen Entwicklungsprocess veranlasst worden sind, nämlich durch das fortwährend gesteigerte Ueberhandnehmen der daktylischen Sprachelemente in der epischen Poesie Griechen. Während bei Homer die Summe der Spondeen den fünf ersten Versfüssen sich in manchen Gesängen noch auf 28 Procent erhebt und nur einmal auf das Minimum 23 Procent sinkt (in der *μάχη παραποτάμιος*), erreicht sie Nonnos niemals auch nur dieses Minimum: durchschnittlich er sie auf das geringe Mass von 15 bis 16 Procent herabgedrückt — Lieblingsplätze des Spondeus sind, wie die obige Liste zeigt im Nonnischen Hexameter der zweite und nächst dem der vier Fuss; auch der erste Fuss verhält sich nicht gerade ablehnend gegen ihn, wohl aber (abgesehen vom fünften) der dritte, der Spondeus verhältnissmässig ausserordentlich selten auftritt (14mal unter 534 Fällen im ersten Buch, 19mal unter 712 Fällen im zweiten Buch, 11mal unter 444 Fällen im dritten Buch Dionysiaka u. s. w.). Dieser Umstand ist wohl zu beachten, weil er für manche der nachfolgenden Bestimmungen die beste Erklärung an die Hand gibt.

Woher kommt denn nun aber das auffallend gesteigerte Ueberhandnehmen des Daktylus im epischen Verse der Griechen? Höchst wahrscheinlich hängt es mit der Abschwächung vieler Silbenwerthe, namentlich der Endsilben, zusammen** wenigstens stimmt mit dieser Annahme aufs beste die unbestreitbare Thatsache überein, dass solche Endsilben in immer grösseren Mengen für untauglich erachtet worden sind, an jeder beliebigen

ssssds 1, *ssssds* 1). Kolluthos gibt ihm hierin nur wenig nach (*ddddds* *dsddds* 79, *dsdsds* 59, *dddssds* 47, *sddddd* 40, *sddssds* 26, *dsssds* *ddsdsds* 10, *sdssds* 5, dazu *dddss* 7, *dsddss* 7, *sddss* 2, *dsdsds* *sdssds* 1, *ssdsds* 1): vgl. Jahrb. f. Philol. 1881 S. 122. Die Praxis früherer Dichter erhellt aus den von mir in Arist. Homer. Textkr. II 31 vorgelegten Tabellen.

*) Vgl. Arist. Hom. Textkr. II 302 ff.

**) Das. S. 329.

***) Das. S. 305 ff. Die bezüglichen Gesetze wurden fast gleiches von Is. Hilberg und Aug. Scheindler gefunden: der erstere hat ausführlich darüber gehandelt in seinem Buche „Das Princip der Silbenwägung“ die daraus entspringenden Gesetze der Endsilben in der griechischen Poesie (Wien 1879), der letztere in einer inhaltreichen Recension desselben der Zeitschr. f. österr. Gymn. 1879 S. 412—442. Auf einige ergänzende Arbeiten wird weiter unten aufmerksam gemacht werden.

ὅτι γυναῖκες, nicht etwa πρὸς, obschon Nonnos dieses a sonst geflissentlich verschmäh*^{*)}). Leichte mit muta cum quida beginnende Wörtchen wurden, ausgenommen ein p ganz vereinzelte Beispiele, als unfähig befunden, eine vor gehende vocalisch auslautende kurze Endsilbe für die Senk eines Spondeus lang zu machen**^{*)}). Schliesslich ergab sich da dass alle diese einzelnen Bestimmungen unter das allgeme Endsilbenverwendungsgesetz der Nonnianer fallen, wonach abgesehen vom sechsten Fusse, nur noch im ersten, sonst keinem anderen, frei steht, irgend eine beliebige Schlussi als Thesis des Spondeus zu gebrauchen, und selbst im ers Fusse nicht ohne weiteres; denn die betreffende Silbe muss, si sie kurz ist, consonantischen Auslaut haben; Verlänger vocalisch auslautender kurzer Endsilben in der Thesis fin bei den Nonnianern überhaupt nicht statt***^{*)}). Monosylla unterwerfen sich diesem Gesetze ebenfalls†^{*)}).

Wer diese ängstliche Zurückhaltung der Nonnianer geg Längungen kurzer Endsilben mit dem viel freieren Gebrau der älteren Epiker vergleicht, wer damit die allmählich schreitende sichtliche Abnahme des Spondeus im epischen Ve zusammenhält und endlich auf nahe liegende analoge Ersch nungen in anderen Sprachen hinüberblickt, wird sich schwerl der Ueberzeugung verschliessen, dass im Laufe der Zeit griechischen Silbenwerthe wenigstens im Ausgange der Wör theilweise in der That an Gewicht verloren haben müsse Neben diesem einen Resultate tritt meiner Ansicht nach zweites nicht minder offen zu Tage: dass nämlich die I sprüche der Arsis einerseits und die der Thesis andererseits si im Nonnischen Hexameter mit nichten wie 2:2 verhalten, s dern die der letzteren entschieden höhere sind als die der erster

*) Wernicke a. a. O. Bekker Hom. Bl. I 198.

**^{*)} Beiträge z. Kritik des Nonn. S. 12 f.

***^{*)} Hilberg S. 96 und 168 ff. Scheindler Recens. S. 421 und 439. A nahmen sind äusserst selten: 33, 32 οὐκ ἐστὶ δ', ὡς τὸ πρόθε, καὶ γλῶσ ὀπωπαί, auffälliger A 201 Ἰσαήλ σὺ πέλεις βασιλεύς, σὺ Χριστὸς ἐν χεῖς, u. a.

†^{*)} Näheres hierüber im Rhein. Mus. XXXV S. 506 ff. und nament in Scheindlers erwähnter Recension S. 414. 422. 424. Gegen den gewo lichen Gebrauch verstossen z. B. die Verse Λαγασίδην θ' ὅς ποῦρος, σοφὸς ἔσκε μαχίτης 36, 282. καὶ ναίταις πρὶν πάσχα πολεῖν πρὶν βα ἀνάψαι N 1 und wenige andere.

den Erscheinungen weiter verfolgt, wird es notwendig sein, ob diese vom Rhythmus dictirten Verschiedenheiten einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Von Anbeginn hat, soviel wir zu erkennen vermögen, im griechischen Epos durchschnittlich die weibliche (trochäische) über den ersten Rang behauptet, nicht, wie Manche glaubten, die männliche (penthemimeres). Da nun jene im Hexameter in Nonniansen noch sehr beträchtlich gegen früher an Uebersicht angenommen hat^{*)}, so lag allerdings der Gedanke nahe, auf diesen rhythmischen Grund die bereits hervorgehobene, hieser sparsame Verwendung des Spondeus im dritten Füsse hinter Linie zurückzuführen. Nichts desto weniger geht dies nicht wohl an, weil bei den Nonniansen im dritten Füsse die

*) Vgl. Schenklens p. 348. W. Meyer S. 207 f.

**) Auf das erhebliche Zurücktreten der männlichen Cäsur bei den Nonniansen wies zuerst Hermann Oph. p. 662 und 664 hin. Vgl. ferner Völschens Commentat. op. p. 19. Teufels Qu. Nonn. p. 8.

Anzahl der männlichen Cäsuren eine viel grössere ist als der Spondeen, beide demnach in einem viel zu entschiedenen Missverhältnisse zu einander stehen, als dass jener Erklärungsgrund richtig sein könnte. Im ersten Buche der Dionys finden sich immer noch 102 männliche neben 432 weiblichen Cäsuren, hingegen nur 14 dritte Spondeen, im zweiten Buche 126 männliche neben 586 weiblichen Einschnitten, doch nur dritte Spondeen, in dem Epyllion des Musäos 67 männliche neben 276 weiblichen Einschnitten, aber nur 19 dritte Spondeen in der Ekphrasis des Christodoros 109 männliche neben 256 weiblichen Cäsuren, jedoch nur 25 dritte Spondeen, u. s. w. Ich mahnt zur Vorsicht bei der Beurtheilung der rhythmischen Flüsse im Nonnischen Versbau*). — Uebrigens galt es in die Dichterkreise als streng verpönt, einen Hexameter ohne Cäsur im dritten Fusse zu bilden, was mehrere der älteren Epiker und da gewagt hatten**). Hieraus folgt, dass die Nonnianer nothwendigen Verseinschnitt (Cäsur) ausschliesslich den dritten Fusses anerkannten: alle übrigen sind nur accidentieller Natur (Diäresen), trotzdem auch sie unter Umständen recht strengen Kunstregeln unterliegen. Ich werde diese Einschnitte im Folgenden mit den Namen Arsisdiärese (bei der Hebung), trochäische Diärese (nach der ersten daktylischen Senkung) und podische Diärese (am Ende eines Fusses) einander unterscheiden.

Im Allgemeinen liebt der Nonnische Vers es nicht, die Hemistichien durch Nebeneinschnitte gar zu sehr zersplittert zu werden. Er bevorzugt infolge dessen Wörter von grösserem Umfange und meidet nach Möglichkeit jede Anhäufung von Monosyllaben oder anderen kurzen Wörtern***). Als gerade unerträglich wurde von jeher die trochäische Diärese im vierten Fusses empfunden†), weshalb denn auch die

*) Volkmann Comm. ep. p. 16: „Sed ut breviter dicam, profecti [frequentes dactyli] ex ipsis caesurae legibus, quas Nonnus sibi imposuit — Der vierte Spondens ist häufig genug bei Nonnos, noch häufiger sogen. „bukolische Cäsur“: warum fallen beide niemals zusammen? befriedigende Antwort hierauf gibt wohl ohne Zweifel weit eher die Quantitäts- als die Cäsurenlehre.“

**) Gerhard Lect. Apoll. p. 199. Tiedke Qu. Nonn. p. 3.

***) Beiträge z. Kritik d. Nonn. S. 37. Scheindler Zeitschr. f. öst. Lit. 1877 S. 167. W. Meyer S. 1007.

†) Hermann Orph. p. 696. Volkmann Comm. ep. p. 11.

ig ein iambisches Wort (mit männlicher Claur) zu folgen, gelangt ihm dann gewöhnlich ein eng anschließendes

*) Dann rechnen diese Dichter, was hier ein für allemal bemerkt sein muss der directen Reflexion hauptsächlich die rhetorische Figur der *hom.*

*) Tiedke Qu. Rom. p. 28. Vgl. Rhein. Mus. XXIV 510.

*) Anders als bei hat die Conjunction *et* bekanntlich einen viel stärkeren Zug zu dem vorangehenden als zu dem nachfolgenden Worte; daher ist Nonnos l. 344 sicherlich ohne *πότερ* *ἴσως*, *οἷός* *ἢ* *ἰσχυρὸς* *α*, aber nicht (wie der cod. Lat. hat) *ἢ* *ἰσχυρὸς* Hermann Oph. s. Tiedke u. a. O.

†) Die Regel „*schillerum dactylicum compans teleostichum*“ (Duckard Apoll. p. 137) hat allgemeine Gültigkeit, erstreckt sich aber nicht vollständig betonte Haylaba, wie 1, 118 *διὰ μέντοι παῖδας* | *νικᾷ* *ἄντι* — vgl.

‡) Vollmann Comm. op. p. 11. Offenbar steht diese Erscheinung unter Einfluss desselben Motives, welche die trochäische Dikere aus dem *α* Füsse verbannt.

§) Fleckstein Jahrb. 1874 S. 453 ff.

‡) W. Meyer S. 585 u. 586.

trochäisches Wort voran oder zwei Monosyllaba, die dessen Stelle vertreten*) (*μισθὸν ἔχοις, ἀμφὶ λίθῳ, καὶ σὺ φίλῃ* u. dgl.).

Eine Arsisdiärese verträgt principiell jeder der sechs Versfüsse, aber nicht in gleicher Ausdehnung, am wenigsten der sechste**), wo Nonnos dann *δέ, γάρ, μέν* oder nach älteren Mustern ein kräftiges Nomen folgen lässt (*ὥς Σάτυρος δέ, οὐ δύναμαι γάρ, μητίετα Ζεὺς, οὐρανίῃ φλόξ*), auffälligerweise jedoch kein Enklitikon (von der Nonnischen Regel abweichend schliesst z. B. Musaios 76 mit *νέην ἰδανήν θ' ἀπαλήν τε*, Paulus Sil. Amb. 150 mit *ἀλλὰ τὸ μέν που*). Kolluthos hat diese letzte Diärese ganz und gar vermieden.

Die podische Diärese nach daktylischem Takt (auf den spondeischen komme ich später zurück) ist nur in einem einzigen Falle grundsätzlich ausgeschlossen, nämlich in der Mitte des Hexameters, und hier nach altem, wohlbegründetem Kunstgesetz, da diese Diärese den Vers unerträglich in zwei gleiche Hälften zerhacken würde. Vereinzelte Beispiele, wie *Βάχχου δισσοτόκοιο*, || *τὸν | ἐκ πορὸς ὑγρὸν αἰέρας* 1, 4 oder *ποικίλον εἶδος ἔχων*, || *ὅτι | ποικίλον ὕμνον ἀράσσω* 1, 15 können nicht als eigentliche Ausnahmen gerechnet werden***), lehren vielmehr, was auch im Uebrigen von grosser Wichtigkeit ist, dass nicht jeder beliebige Wortschluss zugleich eine fühlbare Diärese schafft.

Eben deshalb ist die Interpunction für die richtige Beurtheilung der Diäresen durchaus nicht ganz gleichgültig. Damit man sich schnell über die Interpunctionsstellen innerhalb des heroischen Verses orientire, lege ich folgende summarische Frequenzliste vor:

Homer†) *Ilias α* (611 Verse)

1	2	3	4	5	6	
3	11	43	52	3	1	86
						65
						28
						78
					1	1
					1	1
						425

Homer *Ilias ω* (804 Verse)

1	2	3	4	5	6	
11	18	61	49	4		97
						101
						38
						129
					1	
						551

*) Tiedke *Hermes* XIII 64. Meyer S. 980 u. 1004.

**) J. Th. Struve *De exitu versuum in Nonni carminibus* (Königsberg 1834) und besonders E. Plew in *Fleckeisens Jahrb.* 1867 S. 847 ff.

***) Eben sowenig *οὐ βοὶ χερσαίῳ | τύπον · εἰκὼν εἰνάλιος βοῦς* 1, 100 oder *μέλλεν ἔτι κρατέειν | Λιδὸς ἔντα* — 1, 363: s. Tiedke *Qu. Nonn.* p. 28.

†) Nach Bekkers erster Ausgabe. Vgl. Gerhard *Lect. Apoll.* p. 207 f. Hartel *Hom. Stud.* 2 S. 94.

18) *ἰσπερ, ἥ ὑπερθεταθεὶς δ' ἰσπερθετα, πέποις*). Bringt man solche Stellen in Abzug, so bleibt immer noch genug des Lehrreichen in dieser Liste übrig: sie zeigt unzweideutig, dass kein einziger Einschnitt innerhalb des Verses, so bedenkend er sein mag, auch nur entfernt heranreicht an die Bedeutung des Versendes; dass, obwohl die Haupteinschnitte zugleich auch die Hauptinterpunctionstellen sind, doch der Wortschluss sich keineswegs unter allen Umständen gleich zur Interpunctionsstelle eignet (man achte z. B. auf den fünften Fuss!) und dass folglich die

*) Nach Kitzley. Vgl. Gerhard p. 226. Volkmann Comment. op. p. 66: 'vilius est [interpunctio] in media secunda et quarta thesi, nec non post secundam, tertiam et quintam dactylum. In thesi prima dactyli eadem non est venusta. Et Notum quidem has leges naturae observari'.

**) Nach Kitzley. Vgl. Schneider Zeitschr. f. d. Gym. 1877 S. 168.

***) Nach Ortleb.

†) Miksaer zu Hom. p. Od. 77 *αἰθέρας δ' αἰετός γένετο νόσ ἰσπερθε* *αἰετός* *ἰσπερθε*. Vgl. G. Haascher De antell. Homericis ad rem metr. pertinentibus (Argentor. 1898) p. 29.

Verseinschnitte einen sehr verschiedenen Werth haben, den ringsten durchschnittlich wohl diejenigen, welche in nächster Nähe des Versendes oder der Cäsur oder der ungemein bevorzugten „bukolischen“ Diärese gefunden werden*). Dies ist muthlich der Grund, warum ein viersilbiges oder noch längeres Wort ungern mit dem zweiten Fusse endigt (*εἰ δὲ Διὸς λαῖμα* oder *δώσω διπλόα δῶρα* klang besser als *ἧ γὰρ οὔτις ἄνδρα* oder *πόλλ' ἐπικάμπυλα κᾶλα*): der Schluss eines längeren Wortes fällt gewichtiger ins Ohr als ein selbständiges daktylisches Wort und würde die Wirkung der gesetzmässigen Cäsur beeinträchtigen**).

Sehr viel kommt nun für den wohl lautenden Rhythmus Hexameters auf glückliche Vertheilung der Diäresen an. Im Allgemeinen, das empfinden ja selbst wir noch, gereicht wiederholte Aufeinanderfolge gleicher Einschnitte dem Vers nicht zum Vortheil; besser ist es, wenn einige Abwechselungen eintreten. Dass aber in dieser Beziehung nicht einmal an die Nonnos allzu hohe Ansprüche erhoben werden dürfen, beweist seine Behandlung der podischen Diäresen***). Nach folgenden Mustern gebildete Verse:

βουκόλος | ἀρχίνα | δοῦλον || ἦρως ἐπεμάσσει | πεσῶ 1, 80
μητίρι | βόστροχα | ταῦτα || κομίσσασθε, | κυκλάδες | ἄνραι 1, 133

*) Sie sind an den genannten Stellen nicht allzu zahlreich: z. B. die einsilbigen Wörter jeder Art grundsätzlich aus der dritten und sechsten Arsis verbannt (Rhein. Mus. XXXV 506), meist auch aus der ersten Thesis des dritten Daktylus (das. S. 509) sowie aus der zweiten Thesis des zweiten und vierten Daktylus (S. 511).

**) W. Meyer S. 980. 983. 1004. Es liegt auf der Hand und braucht nach den obigen Darlegungen nicht noch besonders ausgeführt zu werden, dass die Wortgrösse ebenso wie die Wortform für einen Dichter der ionischen Schule von höchster Wichtigkeit war. Einiges, was ebenda angedeutet wird, wird später berührt werden. Vgl. Meyer S. 1007 ff. Ebenso erklärlich ist es, dass durch die festen Gesetze für Material, Aufbau und Gliederung des Hexameters ganze Wortgruppen auf bestimmte Plätze gewiesen wurden. Doch harret hier noch manche einzelne Thatsache ihrer näheren Aufklärung, z. B. die, warum Kolluthos Amphibrachen (*ἔκιντες, ἐνέκιντες*) ausschliesslich am Ende der beiden Hemistichien hat (Fleckeisens Ja. 1881 S. 120).

***) Vgl. die alte metrische Regel bei Gellius (18, 16): „*primos et ultimos pedes, item extremos duos habere singulos posse integras partes orationis, medios autem utrumque posse, sed constare eos semper ex verbis aut divinis aut mixtis atque confusis*“.

διὰ σίμης | πέσης | πέσης | πέσης ἡμετέρας 1, 39

wird man leicht die Wahrnehmung machen, dass allen Dingen gegenüber der erste Halbvers verhältnissmässig grosse Freiheit geniesst; die Hauptbeschränkungen fallen erst in den zweiten Halbvers^{*)}. Hier ist an einer Stelle die trochäische Krise strenger als sonst irgendwo gemieden worden und hier auch die Sphäre für die wichtigsten Gesetze, welche den Wortschnitt betreffen.

Diese Gesetze lauten: 1) Hat ein Hexameter männliche nur, so muss entweder in der Mitte oder am Ende des ersten Fusses eine Dittora folgen^{**)}, jedenfalls weiß bei der

*) Hermann Elem. doct. metr. p. 344: „Non circa finem versus, ut per masculinum, collicum so mittitur, deest numerum sex, remissio videtur, et tunc finis versus sonum quasi collicum aliquando“.

**) Volkmann Comm. op. p. 68. Fiedle Qu. Num. p. 25. W. Meyer 1888. Regelrecht gemacht sind also Verse wie 2, 4 Κίρκης Ἀργεῖσσι || 23 ἀδελφῶν | ἀφ' ὧν δὲ oder 2, 68 αἰὲν ἑταίρων || 24 ἑταίρων αἰὲν.

Theilung durch die Penthemimeres das zweite Hemistichium lang erschien, als dass es ohne Hilfspause bequem hätte gesprochen werden können. Diese Unselbständigkeit charakterisirt die männliche Cäsur im Nonnischen Hexameter als blosse Nebecäsur: für sich allein kann sie nicht bestehen; sie braucht notwendig eine Stütze, deren die weibliche Cäsur nicht bedarf. Annahmen von der Regel gibt es nur verschwindend wenige, z. *ή δὲ πανημερίη* || *καὶ παννυχίη πέλας ἰστοῦ* 24, 250. *ήνκομ Μαρίη* || *καὶ δαινυμένον βασιλῆος* M 13. — 2) Im Uebrigen sind in der zweiten Hälfte des Verses zwei oder gar drei unmittelbar nach einander folgende Arsisdiäresen theilweise zu meiden, und zwar nicht bloss nach männlicher, sondern auch nach weiblicher Cäsur*). Versausgänge wie *λιπὼν πόλιν εἰς πόλον ἔστη* — *σκολιὸν στρατόν· ὦν ὁ μὲν αὐτῶν* — *ἐχδρόμον· ἃ μέγα θαῦμα* — *ἔλιχα δρόμον· οὐ γὰρ ἑάσω* — *καὶ ἦν ἐθέλης, ἅμα ποιμνῇ* — *φέρων χάριν· εἰ δὲ ποθ' εὗρω* — *ἀπὸ χθονίων δὲ βελέμων* dürfen aus den bereits angedeuteten Gründen zwar nicht als directe Verstösse gegen die Regel angesehen werden, legen aber doch, zumal sie ziemlich oft wiederkehren, im Vereine mit einigen wirklichen Ausnahmefällen** für eine in diesem Punkte etwas laxere Praxis Zeugniß ab. — 3) Verboten ist Arsisdiärese im fünften Fusse nach vorhergehender männlicher Cäsur***). Eine Verletzung dieser Regel findet statt in den beiden unter 1. citirten und in sehr wenigen anderen Beispielen, die sich meistens leicht entschuldigen lassen (Mus. 46 *οἱ μὲν ἀπ' Αἰμονίης, οἱ δ' εἰναλίης ἀπὸ Κύπρου*. Jol. Iaz. I 132 *Μουσοτόκος Σοφίη, καὶ μαρμαρέης σέβας ἄλλης*).

Ziehen wir das Resultat der bisherigen rhythmischen Beobachtungen, so ergibt sich deutlich, dass im Allgemeinen die Verseinschnitte nach langer Endsilbe nicht bloss naturgemäss hinter den trochäisch-daktylischen bedeutend zurückblieben, sondern auch viel strenger behandelt wurden als diese. Ganz besonders tritt dies bei der podischen Diärese hervor. Während wir sahen, der Daktylus sie nach jedem Fusse ausser den

*) Volkmann Comm. ep. p. 12. Tiedke Qu. Nonn. p. 15 ff. Herma XIV 225, 229. W. Meyer S. 987 ff.

**) Recht auffällig ist 7, 121 *πέμπτος ἑκπετόναι* || *Σερμίη* | *φλογιστοῖς ὑμναίους*. Tiedke p. 23.

***) Tiedke S. 3. Meyer S. 980, 991, 1005. Der fünften Arsisdiärese geht also weibliche Cäsur voran (Meyer S. 987).

mer im zweiten Fusse, theils bei mehreren einsilbigen Wörtern (δ , α , $\delta\delta$, $\alpha\delta$, $\alpha\delta$, $\mu\delta$) im vierten, spärlicher im zweiten und nur einigemale im ersten Fusse {+}, sonst nirgends^{*)}. Das

*) B. oben S. 49.

**) Schon Hermann bemerkte hierüber (Orph. p. 691): „Nomen . . . syllabatum brevius syllabatum in caesura place videtur“ (was dann p. 718 α ein „syllabatum videtur“ nachgewiesen wird). Vgl. Gerhard Lect. Apoll. v. 114 (in dem Capitel „de versu v“).

***) Tiedke Qu. Noem. p. 4.

†) Neue Jahrb. f. Philol. 1857 S. 849.

††) Mus. 186 — $\delta\mu\delta$ δ' $\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta$ beruht auf Homerischer $\delta\mu\delta\mu\delta$ (v. 186).

†††) Schneider Wiener Stud. 1880 S. 40ff. 1881 S. 70ff. Zacher, Z. lat. gram. 1879 S. 427 B. Vgl. Hilberg Sittenw. S. 94. Wiener Stud. 1880 1881. Die Partikel $\delta\mu$ z. B., die ursprünglich keine Stelle in der ersten Zeile hat, kommt auch in der dritten, fünften und sechsten vor.

†††) Wie gewöhnlich sind in direkten Entlehnungen oder sticheltischen Entlehnungen an den Gebrauch älterer Dichter ein paar Anmerkungen zu den, z. B. 4, 94 $\delta\mu\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta\mu\delta$ (aus Homer), v. 106 $\delta\mu\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta\mu\delta$ $\delta\mu\delta\mu\delta$ (aus Homer) (= B. v. 45).

Gesetz umfasst natürlich auch die Längungen von anlauter einfacher Liquida: sie beschränken sich fast durchaus pyrrhichische Wörter und auf die vierte Arsis*) (*τί χρέος Ἀποιο μετὰ ῥόον Ὀκείανοιο* 7, 242. *παιδρὸς ἀερσιλόφοιο : ῥάχιν ἡμενος ἱππου* 3, 185). Vor anlautender einfacher M oder gar vor vocalischem Anlaute sind solche Längungen den Nonnianern überhaupt nicht statthaft**). — Minder sträubte man sich vor der Dehnung consonantisch auslautender kurzer Endsilben in der Arsis — vorausgesetzt natürlich, dass consonantischer Anlaut nachfolgte***). Wörter, die ohne solche Dehnung gar nicht in den Vers gingen (*πολιός, δόλιον, ἀπορος, ἀργονόμος, κελαινεφείος, καθαψάμενος*), mochten auch Nonnianer nicht aufgeben, ebenso wenig die kaum zu umgehen den Pyrrhichien mit vorausgehender oder nachfolgender Kürze (*Κοτύλαιον ἔδος, θυμὸν ἔχον, φύσις πόρε, ὅλον γένος*) und nachfolgender Länge (*ῥόον Κρηταῖον, νόον τέροντες*). Uebrigens sorgte man dafür, dass Wörter mit solcher Positionslänge möglichst in den Anfang des Verses kamen†) (*βομβηκλονέοντος — Ἀσωπὸν βαρύγουνον — οἳ τ' εἶχον Καμάριναν*). Anapästisch gemessene Tribraehen sowie iambisch gemessene Pyrrhichien fallen mit ihrer positionslangen Silbe ungern in dritten, noch weniger in den fünften Fuss††): daraus folgt, dass 31, 193 *Ζηνὸς ἀχοιμήτοιο καὶ εἰς τρίτατον δρόμον Ἴου* Unrecht aus dem überlieferten *τρίτατης* corrigirt worden. Kurze consonantisch auslautende Monosyllaba†††) pflegen auch den vocalisch auslautenden wenigstens von der dritten und sech-

*) Wernicke Tryph. p. 225 f. 274. Scheindler Qu. Nonn. I p. Rzach Studien z. Technik d. nachhom. heroischen Verses (Wiener Sitzungsber. XCV) S. 748 ff.

**) Vgl. Rzach Neue Beiträge z. Technik d. nachhomer. Hexam. (Wiener Sitzungsber. C) S. 321. 328. 334. 346.

***) Fehlerhaft ist die Conjectur *νύμφαι Ἀμαθονάδες ἱερῆς παρὰ θυμένα δάφνης* (17, 311), weil eine solche Dehnung bei Nonnos unannehmbar ist. Das erkannten bereits Hermann und Gerbard: s. oben S. 69 Anm. und ausserdem Scheindler Qu. Nonn. I p. 8. Rzach Neue Beiträge S. 399. 425.

†) Hilberg Silbenw. S. 125 ff.

††) Tiedke Qu. Nonn. p. 4 ff. 26.

†††) Liess das sprachliche Material die Wahl frei zwischen Länge und Kürze, so bevorzugte Nonnos in der Arsis die Länge: hier braucht er nicht mässig *εἰς*, nicht *ές* (Rhein. Mus. XXXV 499).

nheiten genannt als die übrigen. Umgekehrt werden zu Spondeen gelegte Trochäen bekanntlich ebenfalls nur im ersten aus angetroffen††). Ein spondeisches Wort erhält seinen regulären Platz entweder in der ersten oder in der letzten Versstelle: er aus folgt, dass ein solches Wort den Ictus auf der Anfangs-, die auf der Endsilbe liebt. Auf der zweiten statt auf der vierten Silbe betonte Spondeen hat sich Nannos verhältnismäßig

*) Rhein. Mus. XXXV 168 f.

**) Lange Monosyllaba sind am häufigsten in den beiden ersten Arsen, kürzer in der fünften, am seltensten in der ersten; die zweite und dritte sie pflegen ihrer ganz verschlossen zu bleiben (s. a. O. 168).

***) Rhein. Mus. XXXV 161 ff. Schneider Wiener Stud. 1880 S. 45.

†) Es ist daher ganz selbstverständlich, dass ein metrischer Verschluss, wie in *αὐτὸς ἄνθρωπος*, *καὶ οὗτος ὁ ἀνθρώπος* liegt, bei dem zufälligen Mangel (118) unter keinen Umständen geduldet werden darf: er ist aus einer verschrieben. Die Corruptel in Dion. 24, 47 *ἄνθρωπος ὁ ἀνθρώπος* ist noch nicht gehört. s. Kirchhoff in Rhein. Mus. XXXV 408.

††) Vgl. Schneider *Deich. f. Cl. Gym.* 1879 S. 431 f.

recht selten gestattet*), nur ganz ausnahmsweise solche, die erst durch Positionslängung aus Trochäen entstanden sind (*Α 131 Χριστὸς ὁ σοὶ λαλέων αὐτὸς πέλον* —) oder deren Anfangssilbe nur durch *positio debilis* lang ist**) (2, 374 *καὶ πέτρην προθέλυμνον* —). Die Hebung fällt bei dieser irregulären Spondeenbetonung in den zweiten, seltener in den dritten, nur bedingungsweise in den fünften, so gut wie nie in den vierten Fuss, so dass 24, 264 die auch sachlich unhaltbare Lesart *καὶ μίτον Ἀγλαΐη καὶ νὴ μετέδωκεν ἀνάσση* in *καὶ νήματα δῶκεν ᾧ* gebessert werden musste***). Molossische Wörter (*παπταίνων, φορμύγγων*) hatten von jeher den Versictus zugleich auf der ersten und der letzten Silbe: von diesem Gebrauche ist Nonnos niemals abgewichen†).

Jedes Wort, selbst jeder Laut bewahrt, soweit es angeht, ungeschmälert seine volle Geltung††) und erhält darnach seinen Platz im Verse zugewiesen: metrische Zwangsmassregeln, die gegen dieses Gesetz in schonungsloser Weise verstossen, sind den Nonnianern grundsätzlich zuwider, vor Allem solche, welche die Unterdrückung natürlicher Silbenwerthe in den zur Verwendung kommenden Wörtern zur Folge haben. Daher werden Vocalverschleifungen jeglicher Art gemieden. Krasen sind verpönt†††), desgleichen Synizesen*†): sogar die Contraction erleidet bedeutende Einschränkungen**†). So gehen die Pluralgenetive der ersten Declination nur auf *-ᾶων* (nicht auf *-ῶν* oder

*) Scheindler Wiener Stud. 1881 S. 68 ff.

**) Beitr. z. Kritik d. Nonn. S. 9 f.

***) Tiedke Qu. Nonn. p. 9 f.

†) Arist. Hom. Textkr. II 256. Vgl. Hilberg Silbenw. S. 171 ff. und dagegen Scheindler Wiener Stud. 1881 S. 74 f.

††) Im Vorübergehen sei daran erinnert, dass Nonnos auch die *Tmesis* verschmäh't (Lehrs Quaest. ep. p. 283) und hinsichtlich der *Anastrophe* strengeren Grundsätzen huldigt als mancher seiner Vorgänger (das. 281 ff.).

†††) Lehrs Quaest. ep. p. 259 (*προϋτψαν* 22, 139 nach Homer, *προϋκυσεν* 4, 431).

*†) Lehrs a. a. O. 257. *Ἡρακλῆης* ist als Choriambus zu lesen (p. 262, *χερσίν* als Anapäst (p. 263. Wernicke Typh. p. 405). II 166 *Βηθλὴν μιλობότοιο* — muss doch wohl in *Βηθλεμα* gebessert werden.

**†) Lehrs p. 256 ff. H. Seume Rhein. Mus. XXXVII 635. — Wernicke p. 185: „Recentiores epici contractum nomen *παῖς*, de quo exquisita est Hermannii nota in addendis ad Orph. Argon. p. XIV sqq., prorsus respuerunt . . . At inaudita sunt *Ἀρεΐδης, Πηλεΐδης* ceteraque huiusmodi verba“. Vgl. Müller De cyclo ep. p. 143. Ueber *εἶς* s. Beiträge S. 113.

waren*), anderseits aber doch auch der „positio debilis“ du seine schon besprochenen allgemeinen Betonungsgesetze, bei ders die für die Endsilben aufgestellten, gewisse ihrer N entspreche Schranken auferlegte. Konnte ἀμφικλῆγι, εἰ κλοιο, αἰπύδητον, φιλαγρύπνων, αὐτόπρεμνον, ἀμφιτρῆτες n wohl anders als mit positio debilis für den Hexameter gebrau werden, so lag es nahe, die längende Kraft der fraglichen La verbindungen auch in ἐπλησε, ἔκλινε, ἀδμήτα, ὕπνοιο, πέπρα πειρατός regelmässig und unbedingt anzuerkennen, dabei a doch, namentlich für noch kleinere derartige Wörter, zugl auf eine geeignete Stütze durch die Arsis sorglich Bedacht nehmen. Unter den Thesen standen erklärlicherweise die zw und vierte noch am ehesten solchen schwachen Positionsläng, wenn es sein musste, zur Verfügung. — Ueber die hiermit engster Verbindung stehende Frage nach der Behandlung sogen. „vocales ancipites“ bei Nonnos lässt sich bei dem geg wärtigen Stande der Untersuchungen**) noch kein abschliessen Urtheil fällen: nur soviel sieht man deutlich, dass er auch d in seiner Zeit recht gefährlich gewordene Klippe mit Glück umschiffen gewusst hat, indem er sich dafür fast ausschliessl alte klassische Muster zur Richtschnur nahm***). Niemand w es also überraschen, bei ihm Πακτώλιον ὕδωρ (— —), θανα

*) Hermann scheint nur die offenbaren Verstösse gegen die Regel Auge gehabt zu haben, wenn er (Orph. p. 761) von der Attica corre behauptete: ‘Eam Nonnus ita expulit, ut vix aliqua apud eum inve possit einsmodi correptio’. Dazu bemerkt Lehrs Qu. ep. p. 262: ‘P rectius sic dicetur, minime raram, imo crebram esse illam correption sed certis et angustis terminis contineri’ —, der dann diese näheren stimmungen folgen lässt. Vgl. noch meine Beiträge S. 8 ff., Jahrb. f. Ph 1874 S. 233 ff., Scheindler Quaest. Nonn. I p. 17 ff. und (über inlaute positio debilis in der Senkung) Hilberg Silbenw. S. 174 ff. Richtig was Hermann Orph. p. 762 sagt: ‘Hoc enim genus correptionis, quod in syllaba finali, admissae videtur, licet aegre, haec secta’, — unric aber der Zusatz p. XXVII: ‘Plerumque Nonni sectatores hanc correptio in fine dactyli habent’. Bei weitem am häufigsten fällt diese K vielmehr in die erste daktylische Senkung.

**) Die für den Accent als Kürzen geltenden Flexionssilben auf und -oi behandeln Hilberg Silbenw. S. 171 ff. und Scheindler Wiener S 1881 S. 74 f.

***) Meineke ad Theocriti id. II, 3: ‘Neglectae verborum mens exempla apud hunc poetam sunt rarissima. At manifesto lapsu dixit ῥ prima brevi Dion. XX 164’. Die Lesart ist falsch: s. Köchly.

dieses bequemen Mittels Nonnos sich lange nicht mit der bei anderen Dichtern herrschenden Ungezwungenheit bedient hat. Am Ende des Verses braucht er es nie (d. h. er meidet hier jede Wortform, die es haben könnte oder müsste*), ebenso wenig in der Thesis des Spondeus**): nur einmal in der Arsis — und zwar wiederum des zweiten, resp. vierten Fusses — hat er jenes *ν* als metrische Stütze in Anspruch genommen***), z. B. 29, 78 οὐδὲ λάθην Διόνυσον —. 5, 521 μηδὲ λίπης ἑτέροισι κυσὶν μέλληθρα γενέσθαι.

Wie schon aus dem eben Gesagten hervorgeht, hat Nonnos den Hexameterschluss gleichfalls mit grösserer Strenge behandelt als die meisten seiner Vorgänger. Zwar haben auch diese hier *αἰεί* lieber gesehen als *αἰέν*, *εἶναι* lieber als *ἔμμεν†*), aber sehr viel ausgeprägter und entschiedener als bei irgend einem von ihnen tritt doch bei den Anhängern der Nonnischen Schule die Abneigung gegen trochäische Schlusswörter zu Tage††). Formen wie *πέπλα*, *δεσμά*, *θύρσα*, deren sich Nonnos massenhaft mitten im Verse bedient, lauten bei ihm am Ende desselben *πέπλους*, *δεσμούς*, *θύρσους†††*). Trochäen auf *-α*, *-αν*, *-ος*, *-ον*, *-ις*, *-υς* u. s. w.*†) sind ungemein spärlich vertreten (*μέγα θαῦμα* 2, 226 u. ö. ist Homerisch, desgleichen *καὶ αὐτός*, *ἐνθα καὶ ἐνθα* u. a.). Zwei- oder mehrsilbige Verbalformen mit trochäischem Ausgange**†) schliessen den Vers ebenso wenig wie einsilbige***†). Dass schwache Monosyllaba nur in strengster Auswahl (enklitische gar nicht) und in geringer Zahl zugelassen sind, ist schon bemerkt worden. Noch am wenigsten austössig erachtete die Schule im Versschluss drei- und mehrsilbige Wörter mit kurzer Endung†*), weil solche längere Wörter an sich mehr Gewicht haben als kurze.

*) Wernicke Tryph. p. 66.

**) Ders. S. 241. Vgl. Gerhard Lect. Apoll. p. 154 ff.

***) Scheindler Qu. Nonn. I. p. 67 ff.

†) Hermann Orph. p. IX. Bekker Hom. Bl. I 30.

††) Wernicke Tryph. p. 164 über die Seltenheit trochäischer Schlusswörter. Im Allgemeinen vgl. Struve's schon citirtes Programm und Volkmann Comment. ep. p. 26 ff. Die einsilbigen Wörter behandelt Plew a. a. O.

†††) Bekker Hom. Bl. I 159.

*†) Beiträge S. 73 ff. 60. 71 ff.

**†) Die Participia natürlich nicht mit eingerechnet.

***†) Vgl. noch Seume Rhein. Mus. XXXVII 633 ff.

†*) W. Meyer S. 1011.

Dem Hiatus fing man frühzeitig an engere Schranken zu ziehen als die Homerischen sind: aber auch in diesem Punkte dürfte Nonnos — trotz seiner ausgesprochenen Scheu vor Elisionen — alle früheren Epiker weit übertroffen haben.*) Am anstössigsten war wohl immer das Zusammenstossen von auslautendem und anlautendem kurzem Vocal (in der trochäischen Cäsur oder Diärese) gewesen: Nonnos meidet es ganz (der Vers *T* 13 *κοίρανον ἡσπάζοντο ἐῖψεν ψευδήμονι κλήσει* ist aus mehr als einem Grunde verdächtig, hingegen *K* 40 *ἀλλά εἰ θήσει*. 5, 299 *ἀλλά οἱ οὐ χραίσμυσε* u. dgl. Homerisch) und lässt solche Kürze auch nicht zu, wenn darauf in der Arsis vocalischer Anlaut folgt (*πρὸ ἄστεος* 34, 274. *ἀλλ' ὅτε οἱ σχεδὸν ἦλθον* *A* 186 u. a. nahm er aus Homer). Ein Diphthong oder langer auslautender Vocal pflegte vor vocalischem Anlaut verkürzt zu werden und eben dadurch eine Ausnahmestellung gegenüber den Hiatusgesetzen zu erwerben: bei Nonnos ist dieses Vorrecht ziemlich beschränkt; in der trochäischen Diärese räumt er es allein dem ersten und bedingungsweise dem fünften Fusse ein**) (nur *καί* behält grössere Freiheit), in der podischen Diärese häufig dem ersten und vierten, seltener dem fünften Fusse, fast nie dem zweiten und dritten***) (*καί* auch hier ausgenommen, z. B. in der Homerischen Formel *ἐνθα καὶ ἐνθα*). Dass ein derartiger Auslaut irgendwo vor einem anderen Vocale lang bleibe, sei es in der Arsis oder in der Thesis, gestatten die Nonnianer nur unter besonderen Bedingungen†) (*Ζεῦ ἄνα, ὦ ἄνα, εὖ εἰδώς* u. dgl. entlehnte Nonnos den Homerischen Gedichten; in der Thesis finden sich bei ihm nur zwei, und zwar gleichfalls Homerische, Beispiele: 35, 334 *εἰ μὴ οἱ κατένευσε* —. *Γ* 14 *εἰ μὴ οἱ συνάεθλος* —).

Es erübrigt noch eine Eigenthümlichkeit des Nonnischen Versbaues zu besprechen, und zwar eine der merkwürdigsten, da

*) Hermann Orph. p. 691 und 751 ff. Gerhard Lect. Apoll. p. 159 und 203 ff. Wernicke Tryph. p. 481 ff. Lehrs Quaest. ep. p. 264 ff. Volkmann Comment. ep. p. 32 ff. Scheindler Zeitschr. f. österr. Gymn. 1878 S. 897 ff.

**) Ausnahmen *Z* 150 *πᾶς βροτός, ὃν μοι ὅπασσε πατήρ ἐμός* —. *Σ* 58 *αὐτός οπερ μοι ὅπασσε* —.

***) Im dritten ist ausser *ῆ* und *μή* kein sicheres Beispiel, im zweiten: 20, 366 *σοὶ πλέον ἔσσεται εὐχος* —. 25, 489 *τικτομένην δέ οἱ ἦεν Ἔρις τροφός* — und einige andere.

†) Offenbar verdorben ist Mus. 38 *ἱλασκομένη Ἀφροδίτην*: s. Gräfe Coniecturae in Colluthum et Musaeum (Petersburg 1818) p. 17.

sie die einzige ist, die uns ganz plötzlich und unvermittelt in der epischen Kunsttheorie entgegentritt. In dieser nämlich ist bis auf Nonnos herab von einer Rücksicht auf den Wortaccent nichts zu spüren: erst bei ihm und mehreren seiner Nachfolger macht sie sich aufs deutlichste bemerkbar. Kein Proparoxytonon darf den Vers schliessen*) (ὤψι κάρηνον 19, 288 ist dem jüngeren Oppianos entlehnt, Kyn. 1, 178). Alle späteren Epiker, die sich durch strengere Observanz auszeichnen, fügen sich diesem Gesetze: Nonnos, Musaios**), Christodoros, Johannes von Gaza, Paulus Silentarius u. a. (Tryphiodoros und Kolluthos sondern sich, wie in manchen anderen Punkten, von ihnen ab). Durch ihre schon erwähnte Antipathie gegen trochäischen Hexameterschluss kann das Gesetz nicht hervorgerufen sein, da sie an der betreffenden Versstelle Formen wie *εὐῶσα, γυναικα, ἔοντα, ποταμοιο, ἀτραπιτοιο, μαχηταί* anstandslos verwendet haben, aber nicht *ἔχουσα, ἔρωτα, ἔχοντα, πολέμοιο, ὑμετέροιο, φέρεσθαι*: es muss also in diesem Falle der Wortaccent das bestimmende Element gewesen sein. Weitere Beobachtungen ergaben, dass auch mitten im Verse, und zwar erklärlicherweise an den Stellen, wo eine gültige trochäische Diärese entweder ganz gemieden oder an bestimmte Bedingungen geknüpft ist (im vierten und zweiten Fusse), der Gebrauch der Proparoxytona aufs äusserste beschränkt wurde***). Von diesen ging die Untersuchung dann auf die Oxytona und Paroxytona über, bei denen allerdings die Fesseln lange nicht so straff wie bei jenen, immerhin aber doch so angezogen sind, dass eine ängstliche Rücksichtnahme auf den Wortaccent hier nicht weniger wie dort klar zu Tage tritt. Es fand sich, dass vor der männlichen Cäsur gewöhnlich Paroxytona stehen†) (weshalb Nonnos *καὶ κινυρὴ Κλυμένη*, aber mit nachgesetztem Adjectiv *καὶ κεφαλὴν βροτέην* sagt, nicht umgekehrt *καὶ Κλυμένη κινυρὴ. καὶ βροτέην κεφαλὴν*) und ebenso vor

*) Jahrb. f. Philol. 1874 S. 441 ff.

**) Vers 146 *ὅν δ' εἰ φιλέεις Κυθέρειαν* ist verdorben. Uebrigens hatte, wie ich nachträglich erfuhr, für Musaios bereits A. Eberhard (Observationes Babrianac. Berlin 1865 p. 4) die bezügliche Entdeckung gemacht.

***) Jahrb. f. Philol. 1874 S. 453 ff. Ueber die grosse Seltenheit proparoxytonirter Antibakchien am Anfange des Verses (*ποιήσαν δὲ πρῶτον* — 37, 44) s. Tiedke Hermes XIV 412 ff.

†) Tiedke Hermes XIII 59 ff., wo die Oxytona und Perispomena, und das. 266 ff., wo die Proparoxytona und Properispomena vor der genannten Cäsur besprochen werden. Vgl. XV 41 ff.

des Dichters ihr rhythmisches Abbild finden sollte. So entstehen die daktylischen Strophen der ionischen Lyriker: die akatalektische Tripodie des Hexameters verbindet sich bald mit

*) Tiedke *Hermes* XIV 215 ff. Proprosytomen sind unter den Ausnahmen am zahlreichsten vertreten.

**) Tiedke *Hermes* XIII 322 f. Mankes ist in diesem Punkte abgewichen: Amphibrachen setzt er am Ende stets, wenn die auf der vorletzten oder letzten Silbe des Verses stehen, niemals, wenn sie auf der drittletzten beruht sind; den proprosytomierten Amphibrachen stehen also allein die ersten fünf Versfüße, das Übrige nur der letzte zur Verfügung. Bei Kallinos (der sich gar keine oxytonierten Amphibrachen gestattet hat) muss es 173 mal *od* plus *sigis dypsis* heißen, nicht *dypsis*. Proprosytomiert braucht er nur vor der weiblichen Glosse. Vgl. darüber Jakob, *J. Philol.* 1881 S. 117 ff.

***) W. Meyer a. a. O. 1916 f.

†) Außer der erwähnten Literatur vgl. man noch Hilberg *Silberw.* S. 273 ff. F. Hansen *Verhandl. d. 36. Philol. Vers.* 1882 S. 295 ff. *Hierin. Mus.* XXXVII 280 ff. XXXVIII 311 ff. *Philol. Ann.* XIII 420 ff. *Philologus* Suppl. V 199 ff. W. Meyer a. a. O. 1916 ff. 1922.

dieses bequemen Mittels Nonnos sich lange nicht mit der anderen Dichtern herrschenden Ungezwungenheit bedient hat. Am Ende des Verses braucht er es nie (d. h. er meidet jede Wortform, die es haben könnte oder müsste*), eben wenig in der Thesis des Spondeus**): nur einigemal in der Anapaest — und zwar wiederum des zweiten, resp. vierten Fusses — bedient er jenes *ν* als metrische Stütze in Anspruch genommen***), z. B. 29, 78 οὐδὲ λάθην Διόνυσον —. 5, 521 μηδὲ λίπης ἑτέροισιν μέληθερα γενέσθαι.

Wie schon aus dem eben Gesagten hervorgeht, hat Nonnos den Hexameterschluss gleichfalls mit grösserer Strenge handelt als die meisten seiner Vorgänger. Zwar haben auch diese hier *αἰεί* lieber gesehen als *αἰέν*, *εἶναι* lieber als *ἔμμεν*, aber sehr viel ausgeprägter und entschiedener als bei irgend einem von ihnen tritt doch bei den Anhängern der Nonnischen Schule die Abneigung gegen trochäische Schlusswörter (Tage††). Formen wie *πέπλα*, *δεσμά*, *θύρσα*, deren sich Nonnos massenhaft mitten im Verse bedient, lauten bei ihm am Ende desselben *πέπλους*, *δεσμούς*, *θύρσους*†††). Trochäen auf *-α*, *-ος*, *-ον*, *-ις*, *-υς* u. s. w.*†) sind ungemein spärlich vertreten (*μυθαῦμα* 2, 226 u. ö. ist Homerisch, desgleichen *καὶ αὐτός*, *ἐν καὶ ἐνθα* u. a.). Zwei- oder mehrsilbige Verbalformen mit trochäischem Ausgange**†) schliessen den Vers ebenso wenig wie einsilbige***†). Dass schwache Monosyllaba nur in strengster Auswahl (enklitische gar nicht) und in geringer Zahl zugelassen sind, ist schon bemerkt worden. Noch am wenigsten anstössig erachtete die Schule im Versschluss drei- und mehrsilbige Wörter mit kurzer Endung†*), weil solche längere Wörter sich mehr Gewicht haben als kurze.

*) Wernicke Tryph. p. 66.

**) Ders. S. 241. Vgl. Gerhard Lect. Apoll. p. 154 ff.

***) Scheindler Qu. Nonn. I. p. 67 ff.

†) Hermann Orph. p. IX. Bekker Hom. Bl. I 30.

††) Wernicke Tryph. p. 164 über die Seltenheit trochäischer Schlusswörter. Im Allgemeinen vgl. Struve's schon citirtes Programm und Hermann Comment. ep. p. 26 ff. Die einsilbigen Wörter behandelt Plew a. a. o.

†††) Bekker Hom. Bl. I 159.

*†) Beiträge S. 73 ff. 60. 71 ff.

**†) Die Participia natürlich nicht mit eingerechnet.

***†) Vgl. noch Seume Rhein. Mus. XXXVII 633 ff.

†*) W. Meyer S. 1011.

einer gleich grossen katalektischen, bald mit einer tetrapodischen Reihe. Im Ganzen sind es drei distichische Formen, die uns diese Stufe in der Entwicklung des daktylischen Metrums repräsentiren.

1. Das elegische Distichon. Zu den beiden akatalektischen Tripodiceen des Hexameters treten zwei katalektische Tripodiceen als zweiter Vers hinzu:

$$\begin{array}{c} - \infty - \infty - \infty | - \infty - \infty - \infty \\ - \infty - \infty - \infty \quad - \infty - \infty - \infty, \end{array}$$

nach der rhythmischen Geltung im Gesange

entweder $\infty - \infty \quad \sqcup \quad - \infty - \infty \quad \sqcup$
oder $- \infty - \infty \quad \sqcup \quad - \infty - \infty \quad \sqcup \quad \sqcup \quad \sqcup \quad \sqcup$ (bez. \sqcup).

Von den beiden zweizeitigen Pausen spricht auch August. de mus. 4, 14: Cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine, qualis iste est:

gentiles nostros | inter oberrat equos.

Sensisti enim, ut opinor, me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est. Aehnlich Quintil. inst. 9, 4, 98. Est enim quoddam ipsa divisione verborum latens tempus ut in pentametri medio spondeo etc.

Die beiden katalektischen Reihen sind durch stete Cäsur von einander getrennt. Ausnahmen finden sich nur in der Commissur-stelle von Composita, Hephaest. 53 W. *Λετ δὲ τὸ ἐλεγείον τέμνεσθαι πάντως καθ' ἕτερον τῶν πενθημιμερῶν· εἰ δὲ μή, ἔσται πεκλημελημένον, οἷον τὶ Καλλιμάχου·*

ἱερὰ νῦν δὲ Λίος | κουρίδευ γενεή.

Einen ähnlichen Vers führt Mar. Victor. 2561 an:

ἡμεῖς δ' εἰς Ἑλλάσ | ποντον ἀπεκλίμεν.

Diese Wortbrechungen im Pentameter sind eben so seltene Ausnahmen, wie zwischen dem Hexameter und Pentameter. Simon. 131:

*ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἦνίκα Ἀριστο |
γείτων Ἰππαρχον κτεῖνε καὶ Ἀρμόδιος.*

Nicomachus ap. Heph. 16 W.:

*οὗτος δὲ σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό |
δαρος· γιγνώσκεις τοῦτομα τοῦτο κλύων.*

Epigr. graec. ap. Kaibel 805 a, 5:

*Θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο |
μήδης καὶ χειρῶν δαίγμα παλαιγενέων.*

271, 693, 875 u. s. w. Die Zusammenziehung der Thesen ist im ersten Kolon des Pentameters gestattet, das zweite Kolon hat stets nur Daktylen, vielleicht um am Schlusse wie auch in anderen Versen die reine Grundform hervortreten zu lassen und die Längen nicht zu sehr zu häufen. Mit Rücksicht auf Mannichfaltigkeit des ersten Kolon sagt Hephästio 52 W. τὸ πρότερον κινουμένους ἔχει τοὺς δύο πόδας. Bestimmte Gesetze über den Gebrauch der Spondeen im ersten Kolon scheinen sich in klassischer Zeit noch nicht herausgebildet zu haben, der erste Spondeus steht dem zweiten numerisch noch ziemlich gleich, auch zwei Spondeen kommen öfters zusammen unmittelbar den folgenden Pentametern vor, hierzu gesellt sich die verschiedene Individualität der Dichter und die Rücksicht auf mehr oder minder gewichtigen Inhalt, sodass eine statistische Zählung kein sicheres Resultat ergibt. Bei Kallimachos mehr als die Hälfte der sämtlichen Verse an erster Stelle ein Daktylus, an zweiter Stelle den Spondeus, die übrigen drei Formen (zwei Daktylen, Spondeus an erster und Daktylus an zweiter Stelle, zwei Spondeen) stehen einander ziemlich gleich. S. Beneke de arte metr. Callim., S. 8, über die Einschränkungen der Wortschlüsse bei den Alexandrinern H. Meyer a. a. O. S. 9. Am Schlusse des Pentameters steht schon in der klassischen Zeit gern ein gewichtiges, mehr als zweisilbiges Wort, obwohl auch das letztere nicht selten vorkommt, einsilbige Wörter finden sich nur ausnahmsweise und stets im engsten Zusammenhange mit den vorausgehenden, ὦν Theogn. 92, 102, 1380, ἦ 154, 2682, 1086, εἰ 456, περὶ σοῦ 414, παρὰ σοὶ 1264, εὖ wiederholt 520, καλὲ παῖ 1280.

Die rhythmische Ausdehnung und Gliederung der Reile ist in beiden Versen des elegischen Distichons dieselbe, aber dem zweiten unterbricht die doppelte Katalexis die Continuität des Gesanges oder der Recitation, τὸν ἢ oder λίσσιμα hemmt den ruhig fortlaufenden Gang, Arsis tritt an Arsis, ohne durch Thesis vermittelt zu sein, und so wird das elegische Metrum ein Abbild des erregten Gemüthes, das in sich tief bewegt und brütend in die Aussenwelt gegenübertritt, oder in unvermittelten Gegensätzen auf- und abwogt. Die Auffassung Schillers in dem bekannten Distichon:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab,

in der antedischen Nomenpoesie eine weit ausgedehnte Stelle; Polynnistos, Sakadas u. A. heißen *Ἀγνίστωι μαχαίῃ*, ganze Nomen werden als *ἄγνη* bezeichnet*) und auch Minnermus trug zum Flötenspiel einen elegischen Nomos, den *εὔποιον εὐπρόδιον*, vor**). Die Elegie war hier hauptsächlich das Metrum für

*) Pind. de mus. 3. 4. 5. Vgl. auch Ison. 10, 1, 2. Strabo 14, 648. Plato rep. 3, 399.

**) Pind. de mus. 3.

Grabes- und Todtenklagen*); doch hat sie sehr frühzeitig den verschiedensten poetischen Inhalt umschlossen, der darin seine Einheit hatte, dass die poetische Stimmung eine bewegtere und individuellere war als in dem Epos und dem kitharodischen Nomos. Es ist daher als zweifelhaft zu bezeichnen, ob sie im Threnos am frühesten in Gebrauch war und erst von hier aus in andere Gebiete der subjectiven Lyrik eindrang. Der threnodische Gebrauch in der aulodischen Nomenpoesie führte späterhin zu den elegischen *ἐπιγράμματα ἐπικήδεια*, an die sich dann die in gleichem Maasse gehaltenen *ἐπιγράμματα ἀναθηματικά* angeschlossen. Die Epigramme entbehren natürlich des Gesanges und der aulodischen Begleitung; ein gleiches berichtet Athenäus 14, 632 d auch schon von den paränetischen Elegieen des Xenophanes, Solon, Theognis, Phokylides und Periander (*οἱ μὴ προσάγοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελωδίαν*), doch sagt Theogn. v. 241 von seinen eigenen Elegieen zu seinem Liebbling Kyrnos:

*καὶ σε σὺν αὐλίσκοις σι λινφθόγγοις νέοι ἄνδρες
ἐν κόμαις ἐρατοῖς καλὰ τε καὶ λιγέα
ἄσονται*

und Solon trug seine Elegie auf Salamis im Gesange vor, Plut. Sol. 8 *ἀναβὰς ἐς τὸν τοῦ κήρυκος λίθον ἐν ᾧδῃ διεξῆλθε τὴν ἐλεγείαν*. Beide Vortragsweisen bestanden also frühzeitig nebeneinander. Die für die blosse Lectüre geschriebene Elegie blieb durch alle Zeiten hindurch eine sehr beliebte und vielfach gepflegte Dichtungsform des verschiedensten Inhaltes. In der alexandrinischen Zeit gelangte sie zu neuer, eigenthümlicher Blüthe. Fein ausgespinnene Charakteristik des individuellen Lebens, namentlich in erotischen und anderen pathologischen Situationen, sentimental-romantische Zartheit, duftig-malerische Schilderung und feiner sinnlicher Reiz, über welchen der Schleier der Idealität geworfen wird, vereinigen sich mit Präcision und Meisterschaft der äusseren Form; freilich macht sich daneben auch rhetorische Färbung und Prunk mit Gelehrsamkeit breit, die den Eindruck des Ganzen verdirbt.

Als ein arges Missverständniß müssen wir es bezeichnen,

*) Vgl. die *νόμοι ἐπιτυμβίδιοι* des Olympus Poll. 4, 78; *Ὀλυμπιον... ἐπὶ τῷ Πύθωνι... ἐπικήδειον ἀνῆλσαι* Andισι Aristox. ap. Plut. de mus. 15, und dessen *νόμοι Φρύγιοι καὶ Ἰούδιοι... τὸ δὲ νηνιάτων ἔστι μὲν Φρύγιον* Pollux 4, 78. 79 (cf. *Θῆλον δὲ τὸν αὐλὸν τὸν Φρύγιον γοργόν τε ὄντα καὶ Θρηνηδὴ* Aristid. 101), schol. Arist. Equit. 9. Auch der Kradias-Nomos des Mimnermos war threnodisch, Hesych. *Κραδίας νόμος*.

des Pentameters, *Acrostichium pentametri* Mar. Victor. 2618), Hor.
Od. 4, 7:

*Diffusus silens, redeunt iam gramine campis
aethereiq; comae.*

Ebenso Auson. Parent. 26, Terent. Maur. 1803 ff. Die Strophe besteht aus drei rhythmisch gleichen Reilen, zwei katalektischen und einer katalektischen Tripodie; die zweiseitige Pause oder *mesē* tritt nur am Ende ein und daher ist der Rhythmus weniger bewegt als im elegischen Distichon. Im Tone jedoch schließt sich das Horazische Gedicht den alten Elegien an („der Frühling kommt und die Erde verjüngt sich zu neuem Leben, doch unser wartet der Tod“). Den Archilochischen Ursprung des Metrums bezeugt Terent. Maur. s. n. O.; noch sonst hat Archilochos die kata-

^{*)} S. Unger, *Älgypt. Forsch.* 8 99 unter Ann. 3.

^{**)} Vgl. auch das ganz spätere, aus lauter Spandaken bestehende Pentameton, welches *Isacis* genannt wird, bei Helius p. 145 Sted. und im *Tractatus Marimarus* p. 17, 22 Sted.

lektische daktylische Tripodie als epodischen Schluss gebraucht. S. III, 2. Auf Steinen s. Kaibel epigr. Gr. Nr. 188 u. 800.

3. Zu dem Hexameter tritt als zweiter Vers die daktylische Tetrapodie mit spondeischem (trochäischem) Auslaut und wie der Hexameter an allen Stellen der Contraction fähig. Hor. Od. 1, 28:

*Te maris et terrae numeroque carentis arenae
mensorem cohibent, Archyta.*

Ebenso Od. 1, 7. Epod. 12. Unter den Fragmenten des Archilochus ist nur ein einziger hierher gehörender Vers erhalten, vgl. Hephaest. 23 W.: καὶ τὸ τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον, ᾧ πρῶτος μὲν ἐχρήσατο Ἀρχίλοχος*) ἐν ἐπώδοις

φαινόμενον κακὸν οἶκαδ' ἄγεσθαι.

Die dritte Reihe unterscheidet sich von den beiden vorausgehenden Tripodien durch ihre rhythmische Grösse, es findet also eine μεταβολὴ κατὰ μέγεθος statt, durch welche die Strophe einen ähnlichen Charakter erhält wie die beiden vorausgehenden durch die Pausen.

§ 5.

Daktylen der Lesbischen Erotiker und Anakreons.

(Aeolische Daktylen.)

Die Lyrik des Alcäus und der Sappho wendet sich vorzugsweise den Logaöden zu, doch sind in ihr auch die daktylischen Metra zahlreich vertreten, hauptsächlich in leichten erotischen und symposischen Liedern von weniger leidenschaftlichem Inhalte. In ähnlicher Weise, aber minder häufig werden dieselben auch von Anakreon gebraucht. Dem Inhalte der Poesie entsprechend ist auch der Rhythmus leicht und einfach: gleiche daktylische Reihen, ohne Pausen und Rhythmenwechsel, folgen in stichischer Composition aufeinander, doch so, dass sich gewöhnlich je zwei Reihen durch den Gedankenabschnitt zu einer distichischen Strophe verbinden**). Die häufigste Reihe ist die Tetrapodie, die bei Archilochus nur in Verbindung mit Tripodien vorkam, aber schon seit Alkman über die tripodischen Reihen

*) Schol. Hephaest. 176. Diomed. 519 *metrum Archilochium* (dagegen p. 528 in den Codices *Asclepiadeum*). Über Archilochus s. Usener Altgr. Versb. S. 92. 112. 114 u. s. w.

**) Dies ist ausdrücklich von den daktylischen Pentapodien der Sappho bezeugt Hephaest. 60 W. (vgl. auch p. 26 W.)

daktylisch anlautende Reihen; wahrscheinlich gehören dieselben
 solchen Gedichten an, in welchen überhaupt der Polyptotonismus
 des ersten Fusses ausgeschlossen war; auch durch die anlauten-
 den Füsse unterscheiden sich diese Reihen, indem sie wie die
 daktylischen Reihen Anakreons die Contraction der inlautenden

*) Heph. 24 W.: Τὴ σέβειν . . . οὐδ' ἐν μέντοι κατὰ τὴν ἀνέκτου ἀν-
 ακρεῖα γὰρ ἔσονται, ἐπὶ δὲ οὐ μέντοι ἀνέκτου, διὰ δυνάμειν δ'.

**) Derselben Reims liest Heph. 24 W. auch für die kollektiven Daktylen an.

Daktylen zulassen, während in den mit Polyschematismus beginnenden die inlautenden Füsse durchgängig Daktylen, niemals Spondeen sind*). -- Die hierher gehörenden Metra sind folgende:

1. Tetrapodiceen.

a. Mit daktylischem Auslaut, gewöhnlich mit freier Basis, Sappho fr. 40: Ἐρος δαῦτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει | γλινκί πικρον ἀμάχανον ὄρειτον. || fr. 41: Ἀτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο | φροντίσθην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότιμ. || fr. 42: Ἐρος δαῦτ' ἐτίναξεν ἔμοι φρένας, | ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέσων. Der Vers des Alcäus fr. 57: οἶνος, ᾧ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεια ist vielleicht eine unvollständige Pentapodie, cf. Theocrit. 29, 1 und Schol. Plat. p. 377: „καὶ Θεόκριτος“. — Daktylischer Anlaut findet sich Sapph. fr. 102: ἦρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι. Alcäus fr. 47: ἄλλοτα μὲν μελιάδεος, ἄλλοτα δ' | ὄξυντέρω τριβύλων ἀρυτήμενοι.

b. Mit spondeischem Auslaut Sapph. fr. 98: Θιρῶρω πόδες ἐπτορόγυιοι, | τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα, | πίσυγγοι δὲ δίκ' ἐξεπόνασαν. || fr. 113: μήτ' ἔμοι μέλι μήτε μέλισσα. || fr. 43: ὅτα πᾶννυχος ἄσφι κατάργει. Dasselbe Metrum in stichischer Composition auch bei Anakreon Hephaest. p. 23 W., natürlich ohne freie Basis, fr. 67. 68: ἄδνυμῆλς, χαρίεσσα χελιδοί. || μνᾶται δηῖτε θαλακρὸς Ἀλεξίς. Daktylischer Anlaut verbunden mit Contraction der inlautenden Daktylen auch bei Sappho fr. 27: σκιδναμένας ἐν στήθεσιν ὄρας | μαψυλίκαυ γλῶσσαν πεφύλαχθαι. Es ist unnöthig, diese Verse als *dimetri adonii* anzusehen, sie sind gewöhnliche Tetrapodiceen ohne freie Basis, und eben deshalb ist die Zusammenziehung im Inlaute gestattet.

2. Pentapodieen.

Sie sind nur bei Sappho und Alcäus sowie bei seinem Nachahmer Theokrit, aber nicht bei Anakreon nachzuweisen. Der Polyschematismus des ersten Fusses wird zugelassen.

a. Mit daktylischem Auslaut (Σαπφικὸν τεσσαρεσκαίδε-
κασύλλαρον). In diesem Metrum hatte Sappho die Gedichte ihres

*) Fälschlich lassen Schol. Heph. B 165 W., Tricha 270 W. (und seine Epitome) auch Spondeen statt der Daktylen zu; richtiger Hephaest. 24: τὸν μὲν πρῶτον ἔχει πόδα πάντως ἓνα τῶν δισηλλάρων ἀδιάφορον, ἦτοι σπονδαίον ἢ ιαμβὸν ἢ τροχαῖον ἢ περσικόν, τοῖς δὲ ἐν μέσῳ δακτύλοις πάντας. Iohann. Tzetzes Anecd. Oxon. 3. 315. Isaak Monach. 191 — Draco 167. — Mar. Victor. 2559. Terentian. v. 2153. Plotius 2636. Servius 1824.

B. Daktylische Chorlieder.

(κατὰ δάκτυλον εἶδος).

§ 6.

Alkman, Stesichorus und Ibykus.

Während sich die Daktylen bei den subjectiven Lyrikern in einem beschränkten Kreise distichischer Formen bewegen, entfalten sie sich in der chorischen Lyrik der Dorier zu mannichfaltigen und grossartigen Bildungen. Alkman repräsentirt den Anfang, Stesichorus die höchste Blüthe, Ibykus den Abschluss dieser weiteren Entwicklung. Von da verschwinden die daktylischen Strophen aus der chorischen Poesie der Lyriker, und weder Pindar noch Simonides hat sich ihrer bedient. Dagegen wird ihnen in der chorischen Poesie der Dramatiker eine schöne Nachblüthe zu Theil, von denen vor Allen Aeschylus mit grosser Vorliebe zu den Daktylen des Stesichorus als archaischen Formen zurückkehrt.

Alkman, Stesichorus und Ibykus unterscheiden sich nur im Umfange und in der kunstreichen Anordnung, so wie in Ton und Inhalt der daktylischen Strophen: die metrischen Bestandtheile d. h. die Reihen und Verse sind ihnen gemeinsam. Die alten Techniker bezeichnen das daktylische Metrum des Stesichorus mit dem Ausdruck κατὰ δάκτυλον εἶδος, einem Namen, den wir auch auf die Daktylen des Alkman und des Ibykus ausdehnen dürfen. Die Hauptstelle darüber ist ein Fragment aus Glaukos' Geschichte der alten Dichter und Musiker, worin es heisst, dass das κατὰ δάκτυλον εἶδος noch nicht bei Terpander und auch noch nicht bei Archilochus vorkam, wohl aber in den aulodischen Nomen des Olympos, aus welchen es Stesichorus entlehnt habe*). Es ist von höchstem Interesse, hier die älteste Quelle

*) Plut. de mus. 7: ὅτι δ' ἐστὶν Ὀλύμπιον ὁ ἀρχαῖος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκων ἀναγραφῆς τῆς ἐπὶ τοῖς ἀρχαίοις ποιητῶν μάθοι ἂν τις, καὶ ἐκ γνοίη, ὅτι Στρεσίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὐτ' Ὀρφεῖα οὐτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχιλόχον οὐτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὀλύμπιον, χρησάμενος τῷ ἀρχαίῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει, ὃ τινες ἐξ ὀρθίων νόμων φασὶν εἶναι. Hier werden vier metrisch-musikalische Stilarten unterschieden: 1) Die in Hexametern gehaltenen Hymnen und Nomen des Terpander (cf. Proclus Chrest. p. 215 ed Westphal. Plut. de mus. 4. 5) und des mythischen Orpheus, der auch sonst als Repräsentant alter hieratischer Tempelpoesie mit Terpander

*** für eine Erklärung des Begriffs siehe Anhang.

***) Megasthen. ap. Athen. 12, 513 a: *Ἰνδοὺς δ' ἰσχυρότατον, ἀνταθρότατον αἰετὸν ἔχοντάς τε, ἀπὸ καὶ αὐτοὺς ἰσχυρότατον μέγιστον* . . . καὶ δὲ αὐτὸν Ἰνδοὺς ἀνταθρότατον ἰσχυρότατον, μέγιστον καὶ αἰετὸν ὑπερταύτην αἰσχυρότατον. Vgl. auch Athen. V. 11. 4, 38.

Annahme, dass er auch für seine trichotomische Composition dem *τριμερὴς νόμος* des Sakadas und Polymnestos die erste Anregung finden mochte*). Gerade diese Gliederung nach Strophen Antistrophe und Epodos, die von da an für die ganze nachfolgende Chorlyrik massgebend blieb, gab den Stesichoreischen Daktylen ihre erhabene Strenge, und innerhalb dieser Grenze war zugleich die grosse Ausdehnung der Strophen und der vielfache Wechsel der Reihen möglich, von der Dionysius Halikarssas berichtet**) und von der auch wir uns aus den freilich sehr kleinen Fragmenten noch ein ziemlich deutliches Bild zu entwerfen vermögen. Im daktylischen Metrum hat Stesichorus seine *ἀνὰ ἑπὶ Ἰηλίας* und seine *Γηρουνὸς* gedichtet; die daktylischen Reime seiner übrigen Dichtungen gehören der dorischen Strophenbildung an und müssen hier ausgeschlossen bleiben.

Dem von Stesichorus ausgebildeten daktylischen Massschloss sich Ibykus an. Wenn in den erhaltenen Bruchstücken seiner Poesieen der epische Ton fast überall zurücktritt, so ist dies wohl erst ein Einfluss der Zeit, in welcher er zusammen mit Anakreon am Hofe des Polykrates verweilte und sich allmählig zugewandt; aus dem Schwarme der Alten, die ihn nicht selten als Verfasser Stesichoreischer Gedichte wie der *ἄθλα ἐπὶ Ἰηλίας* nennen***), erhellt, dass sich wenigstens in seinen früheren daktylischen Gedichten auch dem Inhalte nach an Stesichorus anschloss. Uebrigens muss man bei manchen der erhaltenen daktylischen Verse des Ibykus zweifelhaft bleiben, ob sie dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, oder nicht vielmehr dem iogaödischen Metrum angehören, welches Ibykus bei Uebergange seiner Poesie aus der epischen in die erotische Lyrik neben dem daktylischen mit Vorliebe gebraucht hat.

Mit Stesichorus muss auch sein Vorgänger Alkman *κατὰ δάκτυλον εἶδος* aus der aulodischen Nomenpoesie geschöpft haben, da er im Gebrauche der daktylischen Reihen und Verse mit Stesichorus übereinstimmt. Auch sonst stand Alkman

*) Plut. de mus. 8. 4.

**) Dionys. comp. verb. 19: οἱ δὲ περὶ Στησίχορον τε καὶ Ἰβύκον μείζονες ἐργασάμενοι τὰς περιόδους εἰς πολλὰ μέτρα καὶ καὶ διὰ τὴν αὐτὰς. Von langen Versen ist hier aber nicht die Rede. Die längsten Verse des Stesichorus überschreiten nicht den Umfang des anapästischen Tetrameters.

***) Athen. 4, 172 d.

lochus in seinen Epoden gebraucht (§ 4, 3). Als Beispiel führen wir an Alc. fr. 33: ἀλλὰ τὰ κοινὰ γὰρ ὥσπερ ὁ δᾶμος, Stesich. fr. 45: δεῦρ' ἄγε Καλλιόπεια λίγεια. — Alc. fr. 46: πὰρ θ' ἱερὸν σκοπεῖλον παρὰ τε Ὑῦρα, fr. 47: εἵπατέ μοι τάδε, φῦλα βροτήσια. — Alc. fr. 49: ταῦτα μὲν ὥς ἂν ὁ δᾶμος ἅπας. Die Tetrapodie bildet entweder einen selbständigen Vers, oder, was ungleich häufiger, zwei Tetrapodien sind zu einer daktylischen Octapodie vereint, einem der häufigsten Verse der daktylischen Chorpoesie sowohl bei Lyrikern als bei Dramatikern. Eine Cäsur tritt in der Mitte der Octapodie ein, gewöhnlich nach dem vierten Daktylus, oft aber auch nach der vierten oder fünften Arsis; die Contraction des Daktylus zum Spondeus ist meist auf den ersten Fuss beschränkt, wo dieselbe auch im epischen Hexameter am häufigsten ist; der Ausgang ist entweder ein Spondeus (Trochäus:

Alc. 34: πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων ὄνα | θεοῖσιν ἄδῃ
πολύφαιμος ἰορτά,

Stesich. 2: Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα ν
πέμματα καὶ μέλι χλωρόν,

oder eine blosse Arsis, und so entsteht die katalektische Octapodie, deren häufiges Vorkommen bei Ibykus durch den Namen *metrum Ibycium* bezeugt wird, wenn auch die kargen Fragmente kein Beispiel aufweisen, vgl. Serv. Cent. p. 1821 *Ibycium constat heptametro hypercatalecto, ut est hoc*:

versiculos tibi dactylicos cecini, puer optime, quos facias.

Die Tripodie bildet das zweite Grundelement der daktylischen Chorpoesie. Mit spondeischem oder trochäischem Schluss wird sie von Servius 1820 *Alcmanicum* genannt, wie Alc. 43: ἀμπελίνων ὀλετήρα, Ibyc. 3: σείρια παμφονόοντα. Durch die Verbindung zweier Tripodien zu einem Verse entsteht der daktylische Hexameter, Stes. 8: Ἀέλιος δ' Ἰπεριονίδας δέπας ἰσκατέβαινευ, Ibyc. fr. 2: ὥστε φερέζυγος ἱππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γῆραι, der, wie es scheint, die Contraction nur höchst selten, vielleicht nur im ersten Fusse gestattete*) und auch mit einem auslautenden Daktylus gebildet wurde, eine Vereinigung zweier daktylisch auslautenden Tripodien, die bei den Alten den Namen *Ibycium* führt, Serv. 1821:

Ibyc. 4: αἰεὶ μ' ὦ φίλε θυμὲ, τανύπτερος ὡς ὄνα πορφυρεῖς.

*) Rein daktylisch auch die stichisch gebrauchten Hexameter des Alkman 26.

^{*)} Diomed. 141. Plotius 1031. [Cassiod.] p. 618. 617 E. S. III, 1.
^{**)} Gewöhnlich wird *Ascepiodemon* geschrieben und mit *Ascepiod* als
 neuer Vers angefangen, der aber als kurzsilbig anklingender Parömiakon im
 vers *Ascepiod* selbst nicht vorkommt. Vgl. § 11. — S. 35: *Ascepi* *As* und *Ascepi*
Ascepi scheint ebenfalls der Schluss eines längeren daktylischen Verses.

Alloiometrische Reihen und Verse.

Wenn sich Pindar und die späteren Lyriker der daktylisch Strophen nicht bedienen, so geschieht dies unstreitig aus dem Grunde, weil ein so gleichförmiges Metrum auf die Dauer der hohen Lyrik nicht zusagt, die, obwohl sie dem hesychastischen Tropos angehört*), doch mannichfaltigere und wechsellöbliche Formen verlangt. Dies fühlten bereits die älteren Vertreter der chorischen Lyrik und verbanden daher zur Minderung der allzu strengen Gleichförmigkeit die Daktylen mit alloiometrischen Reihen, die aber, um keine zu scharfen Contraste hervorzurufen und den Grundtypus möglichst rein zu erhalten, fast durchgängig dem anapästischen Maasse angehören und sich also von den daktylischen Reihen nur durch die schwungvolle Anakruze unterscheiden. In welchem Verhältnisse diese Epimixis stand, lässt sich bei der Abgerissenheit der Fragmente nicht mehr erkennen; in vielen ist die Zahl der daktylischen und anapästischen Reihen so ziemlich gleich, so dass wir die daktylischen Strophen der Chorpoesie mit dem Namen daktylisch-anapästischer Strophen bezeichnen könnten, wenn sich nicht aus den viel zahlreicher erhaltenen Strophen der Dramatiker ein augenscheinliches Vorwalten der daktylischen Reihen zeigte. Die anapästischen Reihen und Verse sind folgende:

Die anapästische Tetrapodie, akatalektisch und katalektisch. Ibyc. 2: ἡ μὲν τρομέω νιν ἐπερχόμενον, Ibyc. 15: πειλέξατο Καδμίδι κόρυα. Zwei Tetrapodien vereint bilden eine anapästische Oktapodie, entweder akatalektisch:

Alcm. 28: δῦσαν δ' ἄπρακτα νεανίδες, ὥστ' | ὄρνεις ἰσχυρὰ
ὑπερπταμένω**),

ebenso Stesich. 8, Ibyc. 2, oder katalektisch (anapästischer Trimeter):

Stesich. 8: θρώσκων μὲν ἄρ' Ἀμφιάραος, ἄκοντι δὲ νίκαι
Μελέαγρος.

Kleine μὲν ἄρ', Bergk unsicher μὲν γὰρ τ', wodurch eine daktylische Oktapodie hergestellt wird.

Ibyc. 9: γλανκώπιδα Κασσάνδραν, ἔρασι πλόκαμον κόρυαν Πριάμ
φᾶμις ἔχῃσι βροτῶν

Bergks Abtheilung ist nicht richtig.

*) Aristid. 30. Euclid. intr. mun. 21. Griech. Rhythm. I S. 192.

**) Dass Alkman anapästische Systeme gebildet hat, kann man aus diesem Verse nicht schliessen.

riker noch ziemlich nahe steht und hauptsächlich durch Al fr. 45, 33 und 34 repräsentirt wird. In dem ersten Beispiel vereinigte Alkman drei isometrische Reihen zu einer Strophe, indem er drei akatalektisch-daktylische Tetrapodien*), wie scheint, systematisch mit einander verbindet:

*Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα, θύγατερ Διός,
ἀρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἔμμερον
ὕμνον καὶ χαρίεντα τίθει χορόν.*

Vgl. Maxim. Planud. V, 510 Walz: αὕτη ἡ στροφή ἐκ τριῶν κώλων δακτυλικῶν ἰσομέτρων συγκειμένη. — Fr. 33 und stimmen im Metrum überein. So weit sich dasselbe erkennen lässt, hat hier Alkman je vier Verse zu einer tetrastichischen Strophe vereint, drei daktylische Oktapodien und eine Tetrapodie als kürzeren Schlussvers, in einer ähnlichen Form, wie später die Lesbier ihre sapphische Strophe bildeten:

Fr. 33.

στρ. καὶ ποκά τοι δώσω τρίποδος κύτος, | ᾧ κ' ἐνι — ∞ — λε' ἀγέλι
ἀλλ' ἔτι νῦν γ' ἄπυρος, τάχα δὲ πλείος | ἔννεος, οἷον ὁ παμφι
Ἀλκμᾶν
ἠράσθη χλιερὸν πεδὰ τὰς τροπὰς· | οὕτε γὰρ ἦν τετυγμένον ἱεθι,
ἀλλὰ τὰ κοινὰ γὰρ ὥσπερ ὁ δᾶμος,
ἀντ. ζατεύει

Fr. 34.

στρ.
πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα | θεοῖσιν ᾄδῃ πολύφαμος ἴσθι.
χρῦσιον ἄγγος ἔχοισα μέγαν σκύφον, | οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχου
χερσὶ λεόντειον γάλα θήσας,
ἀντ. τυρόν ἐτύρησας μέγαν ἄτροφον | ἀργιφόνταν.

Die Strophen der zweiten Gattung unterscheiden sich durch eine grössere Mannichfaltigkeit der Reihen und Verse namentlich durch Hinzumischung des anapästischen Metrum. Wie Alkman diese Strophen gebaut, darüber geben die hier gehörigen Fragmente, wie fr. 22 (aus einem Pāan), 43, 28, keinen Aufschluss; auf längere Ausdehnung weist die Analoge der erhaltenen logaödischen Strophe fr. 60. Stesichorus und Ibykus zeigen in den beiden erhaltenen Strophen, für die Vollständigkeit wir freilich keine Bürgschaft haben, bereits künstlerisch ausgebildete, eurhythmische Composition.

*) Von stichischer Verbindung der katalektischen Tetrapodien wie wir bei Alkman nichts. Ein Beispiel aus späterer Zeit Anthol. P. XV, 23.

χῆλος ποτ' ὀδόντας ἐρείσας,
καὶ τὸ πνεῦμα συνδακῶν·
ἥς γὰρ ἀλαθίως Διογενὴς Ζα|νὸς γόνος οὐράνιος τε κύων.

— ' ∞ — ∞ — —
— ' ∞ — ∞ — ∞ — ∞ ' ∞ — — — ∞ —
— ' ∞ — ∞ — —
— ' ∞ — ∞ — ∞ —
— ' ∞ — — — ∞ — — — ' ∞ — ∞ — ∞ —

Die Verbindung eines Parömiacus mit einem längeren daktylischen Verse erinnert an Alcman fr. 22 unserer Abtheilung.

Das Fragment aus dem Asklepios des Telestes, siehe daktylische Tripodieen, von denen die letzte katalektisch ist, gehört nicht hierher. Die Tripodieen weisen vielmehr darauf hin, dass wir hier das Bruchstück eines Dithyrambus in dorischer Composition vor uns haben, in welcher, wie Philoxenus, der Zeitgenosse des Telestes, auf das schlagendste beweist, die eingemischten Epitriten nur äusserst spärlich vorkamen.

§ 7.

Daktylische Chorlieder der Dramatiker im Allgemeinen.

(Metrische Bildung.)

In der dramatischen Chorpoesie hat das daktylische Maass keineswegs eine so hervorragende Stellung wie Iamben, Trochäen und Logaöden, es bildet vielmehr nur einen secundären Bestandtheil der melischen Parthieen und steht in der Häufigkeit seines Gebrauches etwa dem Vorkommen der dorischen Strophe in der Tragödie und Komödie coordinirt. Fast überall sind die daktylischen Chorlieder Nachklänge der älteren chorischen Lyrik und dem geübten Ohre des hellenischen Zuschauers als solche vernehmbar, jedoch in freier Nachbildung und im Geiste vorgegeschrittener Melopöie. So sagt schon Aristophanes von den Ran. 1282 zusammengestellten daktylischen Versen des Aeschylus, dass sie aus den kitharodischen Nomen entlehnt seien, ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν νόμων ἐλρασμένην. Diese Worte bezeichnen aber nicht bloss die Alterthümlichkeit von Form und Inhalt, sondern sie sind zugleich ein ausdrückliches Zeugniß, dass das daktylische Metrum des Aeschylus auf die alte Nomenpoesie, also auf dieselbe Quelle zurückzuführen ist, der nach Glaukos auch die daktylischen Strophen des Stesichorus entstammen. Von beson-

Ran. 875, 8(?); die jambische Tetrapodie Agam. 140, 1; 10. Oed. tyr. 152, 2; dieselbe Reihe katalektisch Ran. 875, 1 Pers. 897, 7.

§ 8.

Daktylische Chorlieder der Tragödie.

Nicht nur im metrischen Bau, sondern auch im Ton Inhalt schliessen sich die daktylischen Chorlieder der Tragödie an die epische Lyrik des Stesichorus und an die alte hieratische Poesie, namentlich die Nomendichtung, an. Das vorwaltende Element bildet die epische Erzählung in feierlicher Ruhe andachtsvoller Erhebung des Gemüthes und einem unerschütterlichen Vertrauen auf die Gesetze der göttlichen Weltordnung. Damit verbindet sich zugleich eine tiefe tragische Stimmung, die sich in der stillen Trauer um die dahingeschwundene Götter der Vergangenheit und in der Hoffnungslosigkeit für die Zukunft ausspricht, aber stets in ruhiger Milde und mit Ergebung den Willen des unabänderlichen Schicksals. Dieser Ton tritt besonders in den daktylischen Strophen des Aeschylus deutlich hervor, die archaische Färbung auch noch in seiner Diction hervortreten lässt. So die Strophen in der Parodos des Agamemnon, die kunstreichsten und vollendetsten Bildungen dieser Gattung: sie stehen hier wie die altersgrauen Säulen eines noch im Nebel der Nacht umflossenen Tempels*), über dem bereits geheimnissvolles Morgenlicht zu dämmern beginnt und das Neue des Tages verkündet, der beides, Heil und Unheil, bringen kann. Doch die Fäden der Zukunft sind in der Vergangenheit geknüpft und so lässt der Chor der Greise die Thaten verflossener Zeiten vor seinem Geiste vorüberziehen und ahnt aus ihnen, in wie sehr er mehr von düsterem Bangen ergriffen, die Nähe des Unheils. Der Gewalt der subjectiven Empfindung hält sich in den ruhigen Bahnen eines epischen Gesanges und erst am Ende jeder Strophe bricht sie in den verhängnissvollen Ruf aus: αἰνέον, αἰνέον εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω. Von gleicher Ausdehnung und Anordnung, aber weniger kunstreich sind die Strophen im zweiten Theile des Agamemnon der Phönissen; der Ton ist noch elegischer, düsterer und neben der epischen Erzählung ist dem lyrischen Elemente ein grösserer Raum verstattet. Ebendahin gehören

*) Sie sind hier die *χρυσαὶ κίονες* und das *εὐσταχὲς πρῶτον* (Ol. 6, init.) dieser erhabensten aller Parodoi.

τ Tragiker wie neu, eben erst aus der Hand des Bildners
 hervorgegangene Kunstwerke erscheinen. Von einem durchgreifen-
 den Unterschiede der daktylischen Strophen bei den einzelnen
 Tragikern kann schon darum keine Rede sein, weil zu wenig er-
 ditten ist. Doch lässt sich mit Bestimmtheit hervorheben, dass
 eschylus die kunstreichsten Formen gebildet hat. Der Umfang
 ist sehr ungleich, von 8 bis zu 17 Versen, die kleinsten Pers. 852,
 unen. 373. 1032, die ausgedehntesten im Agamemnon und den
 kinaisen. Hiernit übereinstimmend ist auch die anrhythmische
 composition sehr verschieden: in den kleineren meist stichisch
 ist Epodiken erhebt sie sich in den grösseren zu den kunst-
 reichsten anacloischen und palinodischen Perioden.

Perser, drittes Stasimon.

α' 852 — 856 — 857 — 863.

ὦ μέγα, ὦ πεπλην ἀπὸ θυῆς αἰ μελαινόσκιον φρονὶς ἰσχυρότατον,
 αἰδῶ' ἐ γὰρ σέθεν νουνοπαθεῖς, δούλοισι, δούλους φρονέουσιν,
 δούλους ἀνθρώπων, ἀπὸ γὰρ πάσης.

/ 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0 / 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0
 / 0 — — — — — — — — / 0 0 — 0 0 — 0 0 —
 / 0 0 — — — 0 — 0 — — —

Vier Tetrapodien zu zwei Versen vereint; eine logaödische Pentapodie als Schluss.

β' 864 — 870 = 871 — 878.

ὅσας δ' εἴλε πόλεις πόρον οὐ διαβὰς Ἄλνυς ποταμοῖο,
 οὐδ' ἄφ' ἐστίας συθείς,
 οἶαι Στυμονίου πελάγους Ἀχιλῆϊδης εἰσὶ πάροικοι
 Θρηκίων ἐπαύλων.

/ — — 0 0 — 0 0 — 0 0 / 0 0 — 0 0 — 0
 / 0 — 0 — — 0 0 — —
 / — — 0 0 — — 0 0 / 0 0 — 0 0 — —
 / 0 — — 0 — — —

Zwei Heptapodien umschliessen eine Tetrapodie; als Schluss ein Ithyphallicus, der vielleicht mit gedehntem Spondeus zu lesen ist.

γ' 879 — 887 = 888 — 896.

νῆσοι θ' αἰ κατὰ πρῶν ἄλιον περικλυτοὶ
 τῶδ' ἔγγ' προσήμιναι,
 οἷα Λέσβος, ἐλαιόφυτος τε Σάμος, Χίος,
 ἠδὲ Πάρος, Νάξος, Μύκονος,
 Τήνην τε συνάπτουσ' Ἄνδρος ἀγγιγέτων.

/ — — 0 0 — 0 0 — 0 0 — —
 / 0 — — 0 — — 0 — —
 / 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0
 / 0 0 — — — 0 0 — —
 — / 0 0 — — — — 0 — 0 — — —

Zwei Pentapodien und zwei Tetrapodien distichisch verbunden mit einem logaödischen Epodikon wie in στρ. α', nur dass hier eine Anakrusis hinzutritt. Mit Unrecht verwandelt Hermann ἀντ. 3 καὶ Ῥόδον als vermeintliche äolische Basis in Ῥόδον τ'.

δ' ἐπωδὸς 897—908.

καὶ τὰς εὐκτεάτους κατὰ κλῆρον ἱαόντιον πολυάνδρους
 Ἑλλάνων ἐκράτηνεν

α' στρ.

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος! αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελείων.
 ἔτι γὰρ θεόθεν καταπτείει πειθῶ | μολπὰν ἀλκῇ σύμφυτος αἰών·
 ὅπως Ἀχαιῶν δι' ἄρονον κράτος, | Ἑλλάδος ἦβας ἐξυμφοῖα ταγάν,
 πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι | θούριος ὄρνις Τενυρῶ' ἐπ' αἶαν,
 οἴωνων βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν, ὃ κελαινὸς ὃ τ' ἐξόπιον ἀργᾶς,

Abtheilung keinen Aufschluss, denn Euripides, der hier diese Strophen parodirt, singt keine ganzen Verse, sondern nur Bruchstücke. Nur ein gemeinsames Eingehen auf die übrigen daktylischen Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker gibt die sicheren Formen der Abtheilung. Auch hier bewegt sich der daktylische Rhythmus wie bei Stasichoros und in dem Persenchore in langen gleichmäßigen Versen, entsprechend der ersten Grundtheilung in diesem Chore der Graeco, der die Mitte zwischen Lyrik und Epik hält und mit ruhiger Ergebung in den Willen des unaufhaltsamen Verhängnisses die Vergangenheit mit ihren düstern Schatten vorüberziehen lässt.

Figure 1 consists of two bar charts, (a) and (b), showing the percentage of respondents for different age groups across two categories: 'No' and 'Yes'.

Chart (a) shows the percentage of respondents for the 'No' category. The y-axis ranges from 0 to 100. The x-axis lists age groups: 18-24, 25-34, 35-44, 45-54, 55-64, and 65+. The bars show a decreasing trend in percentage as age increases.

Chart (b) shows the percentage of respondents for the 'Yes' category. The y-axis ranges from 0 to 100. The x-axis lists age groups: 18-24, 25-34, 35-44, 45-54, 55-64, and 65+. The bars show an increasing trend in percentage as age increases.

Age Group	Percentage (%)
18-24	~85
25-34	~75
35-44	~65
45-54	~55
55-64	~45
65+	~35

Age Group	Percentage (%)
18-24	~15
25-34	~25
35-44	~35
45-54	~45
55-64	~55
65+	~65

[illegible]

φανέντες ἵταρ μελάθρων χειρὸς
 ἐκ δοριπάλτου παμπρέπτοις ἐν ἔδραισιν,
 βοσκόμενοι λαγίναν, ἐρι|κύμονα φέρματι γένναν,
 βλαβέντα λισσθίων δρόμων.
 αἴλινον, αἴλινον εἶπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

β' ἐπωδ.

Τόσον περ εὐφρων ἂ καλὰ
 δρόσοισιν ἀέπτοις μαλερῶν λεόντων
 πάντων τ' ἀγρονόμων φιλομάστοις
 θηρῶν ὀβρικάλοισιν τερπνὰ
 τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι,
 δεξιὰ μὲν, κατάμομφα δὲ φάσματα * στρουθῶν.
 ἴλιον δὲ καλῶ Παιᾶνα·

μή τις ἀντιπνόους Λιναοῖς χρονίᾳς ἐχτηῆδας ἀπλοίας τεύξης.
 οπευδομένα θυσίαν ἐτέραν, ἄνολμόν τιν', ἄδαιτον, [ἀλίστορα] νικίων
 τέκτονα σύμφυτον, οὐ διεσήμερον. | μέμνῃ γὰρ φοβερὰ παλίστορος
 οἰκονόμος δολία, μνάμων μῆ|νις τεκνέποιος. τοιάδε Κάλχας
 ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαξεν | μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων
 οἰκοῖς βασιλείοις τοῖς δ' ὁμόφωνον
 αἴλινον, αἴλινον εἶπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

Wie durch den gemeinschaftlichen Refrain, so ist Strophe und Epode auch durch eine einheitliche rhythmische Composition verbunden. Eine jede zerfällt in zwei Perioden, eine stichische von 5 Oktapodieen und eine mesodische von kürzeren Versen. In α' geht die stichische Periode voraus und die mesodische Periode folgt (eine Hexapodie von zwei Tetrapodieen und zwei Petapodieen umschlossen); in β' geht die mesodische Periode voran, in der drei Tetrapodieen von zwei Pentapodieen und zwei Tetrapodieen umschlossen sind; alsdann, sobald v. 8 mit dem Gebete an Apollo der ruhig erhabene Ton wie im Anfange des Gesanges zurückkehrt, wird die stichische Periode aus α' wiederholt und jene fünf Oktapodieen kehren noch ruhiger als das erste Mal wieder, worauf ein Epodikon von zwei Versen den Abschluss des Ganzen bildet. Durch die Nachweisung dieser Eurythmie und die oben aufgestellte Theorie der daktylischen Strophen überhaupt findet unsere Abtheilung von selber ihre Erklärung und bedarf keiner weiteren Rechtfertigung. Doch wollen wir noch darauf hinweisen, dass fast überall die Interpunktion mit dem Versende zusammenfällt. In α' v. 1 wird die fehlende Schlussthesis durch die Anakrusis des folgenden Verses ersetzt. — Die Herstellung der Eurhythmie bestätigt Lachmanns und G. Hermanns Vermuthung vom Ausfall eines Fusses in der Epode;

ἀπαιτήσας ἑπιδόξας πελοποννησίαν, ἀγγιστάδ' αὖ λαοφύλακας κούρας

α. — — — — — β. — — — — — γ. — — — — —
 δ. α. α. — — — — — ε. α. — — — — —
 ζ. α. α. — — — — — η. α. — — — — — θ. α. — — — — —

An drei stichisch verlaufene Pentapodien schließt sich eine trochäische Tetrapodie als Epodiken. Doch kann v. 3 auch in drei Triapodien zerlegt werden.

Oedip. tyr. Parodos.

α' 151 — 153 — 159 — 160.

- 1 αὖ τίς τις ἰδόντος γένε', τίς ποτε τίς ἀνέστηκεν
- 2 Πρωτόντος ἀπλοῦς ἔργον
- 3 τίς ποτε; Πρωτόντος κατὰ ποτε γένε' ἀνέστηκεν.
- 4 ἔργον τίς ποτε Πρωτόντος.
- 5 ἀπὸ τοῦ ἀπὸ ποτε, τίς ποτε ἦ τίς
- 6 ἦ ἀπὸ ποτε Πρωτόντος ἀπὸ ποτε Πρωτόντος γένε'.
- 7 ἀπὸ ποτε, αὖ γένε' τίς ποτε Πρωτόντος, ἀπὸ ποτε Πρωτόντος.

Uebergang zu den daktylischen Klagmonodiceen der späteren
gödie macht, die Proodos in der Parodos der Medea.

Medea 131 — 138 προῶδ.

ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοᾶν
τᾶς δυστάνου
Κολχίδος, οὐδέ πω ἦπιος· ἀλλὰ, γεραιά,
λίξον· ἐπ' ἀμφιπύλου γὰρ ἔσω μελάθρου γόον ἔκλυον·
5 οὐδὲ συνήδομαι, ὦ γύναι, ἄλγεσι δώματος,
ἐπεὶ μοι φίλον κέκρανται.

Ein daktylischer Hexameter mit daktylischem Auslaut v. 4
von zwei daktylischen Pentapodieen umgeben. Es folgt
iambische Pentapodie mit Synkope nach der ersten Arsis, a
Soph. Electr. 5. 6; als Proodikon gehen zwei anapästische R
voran, gleichsam eine Fortsetzung der vorangehenden ana
schen Systeme.

§ 9.

Daktylische Chorlieder der Komödie.

Das daktylische Maass ist an sich der Komödie so
wie der Tragödie, aber Aristophanes hat mit demselben T
wie Pindars dorische Strophen und die Maasse der tragi
Gesänge auch die daktylischen Rhythmen der Nomendichte
Erreichung von komischen Contrasten nachgeahmt und ve
sie eben so ernst und feierlich wie nur irgend ein Tragik
bilden. Eine Beziehung auf die epische Lyrik des Stesic
lag ihm fern, wir haben die Vorbilder von den meisten
daktylischen Strophen in der hieratischen Poesie, aus der
Stesichorus seine Rhythmen schöpfte, zu suchen. Dahin ge
zwei feierliche Lobgesänge Nub. 275 und Aves 1748. Der
ist so freudig-ernst und schwungvoll, als ob er von einem
pos oder Sakadas gesungen wäre, freilich nur, um dadurch
Gegensatz der leichtfertigen und windigen Gottheiten, den
geweiht ist, um so schärfer hervortreten zu lassen; der a
die Waffen des Blitz- und Donnergottes verherrlichend, gel
letzt in einen Hymenäus über und ist hier sehr charakteri
in leichten, aufgelösten Rhythmen gehalten. Eine dritte d
lische Strophe, Ranac 875 vor dem Streite der beiden Di
bewegt sich in dem Kreise eines musischen Agon und erw
als die Nachahmung eines Liedes, wie es von den alten Au

διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας,
 { καὶ πάρεθρον Βασιλείαν ἔχει Διὸς.
 { 'Τμῆν' ᾧ, 'Τμέναι' ᾧ.

/ / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /

Auf zwei Heptapodieen folgen zwei Tripodieen, die letzte mit e aufgelösten Arsis. Eine dritte Heptapodie bildet den Schluss.

Ranae 814. 818. 822. 826.

ἡ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἔξει,
 ἥνικ' ἂν ὀξυλάλον παρίδῃ θήγοντος ὀδόντα
 ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
 ὄμματα στροβήσεται.

/ / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /

Die Eurhythmie besteht nicht innerhalb der einzelnen Strophen, wie dies oft bei den kleineren Strophen nicht der Fall ist, sondern tritt erst durch die viermalige Wiederholung hervor. bemerkbar ist die genaue antistrophische Responsion, indem vier Mal der Spondeus nur dem Spondeus, der Daktylus nur dem Daktylus entspricht.

Ranae 875 — 882.

ᾧ Διὸς ἐννέα παρθέναι ἄγναι
 Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας αἶ καθοράτε
 ἀνδρῶν γνωμοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν ὄξυμερόνιοις
 ἔλθωσι στρεβλοῖσι καλαίσμασιν ἀντιλογοῦντες,
 ἔλθειτ' ἐποφόμεναι δύναμιν
 δεινотάτοις στομάτοις πορίσασθαι ῥήματα καὶ παρακρίματα ἱπῶν.
 νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

/ / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /
 / / / / / / / / / / / / / / / /

V. 1—5 eine mesodische Periode, drei Hexameter von zwei Tetrapodieen umschlossen. In den zwei letzten Versen sind drei Tetrapodieen und ein Ithyphallicus vereint.

ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος
 ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος
 ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος
 ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος ἰσοδάκτυλος

of das System folgen zwei iambische Tripodien.

Das *ὑπερχῆμα* *ὑπερχῆμα* bezieht sich nicht auf physisches Ma-
 ß, sondern bedeutet ein Hyperchema, vgl. Athen. 5, 181 b
 γυνὴν μετρεῖν ἐν ὑπερχῆματι. Schol. Pind. Py. 2, 122. Wir
 ken Anklänge an ein daktylisches Hyperchema vor uns. Dak-
 tylen sind auch sonst ein häufiges Maass der Hyperchemen ge-
 wesen, vgl. Pollux 4, 82 *ἵνα δὲ καὶ ἀντιμετρεῖται σὺν δακτύλῳ*
ἢ δὲ καὶ ὑπερχῆματι, ὅτι δὲ τριῶν οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάλαι
καὶ σὺν δακτύλῳ. Als Parallele sind herbeizuziehen die hyper-
 chematischen Daktylen Alkmæon fr. 33 und 34 (ebenfalls Tetra-
 metren), wo der spartanische *ὑπερχῆμα* mit einer ähnlichen Aus-
 sammenheit wie bei Aristophanes der athenische *ὑπερχῆμα* die
 Igeität des Essens und Trinkens bezieht.

C. Daktylische Monodien der Tragödie.

§ 10.

Metrischer Bau und ethischer Charakter.

Die daktylischen Klagmonodien der Tragödie sind die späte Entwicklung des daktylischen Metrums. Bei Aeschylus findet sich noch keine Spur davon, auch den früheren Stücken Euripides und Sophokles sind sie fremd; erst seit Olymp. 89 v. Chr. finden sie sich bei Euripides (in der *Andromache* und im *Aeolus*) und später wendet sich auch Sophokles den neuen Formen zu. Ihr rhythmischer Kunstwerth ist meist nicht so hoch, wie die dionysischen, sondern sie dienen hauptsächlich nur als eine bequeme Unterlage für die von den Liebhabern der altklassischen Musik so hart genommene moderne Stil der dithyrambischen und skolastischen Musik mit Trillern und Coloraturen in den Solopartien, in denen das Theaterpublikum immer mehr Gefallen fand. Auch der poetische Werth des Inhalts, der durchgängig in weichen, sehr bewegten Klagergüssen besteht, darf nicht hoch eingeschätzt werden, nicht blos bei Euripides, sondern auch bei Sophokles, dessen Diction hier der Euripideischen oft zum Verwechseln nahe steht.

Anfangs wurden die daktylischen Monodien antistrophisch gebaut (*Andromache*), nachher tritt aber eine völlig freie Bildung ein, die Form der *ἀπολελυμένα* oder *ἀλλοιόστροφα*, Aristot. *Met.* 19, 15. Entweder ist der ganze, meist unter zwei Personen theilhaftig vertheilte Gesang in Daktylen gehalten, oder er besteht aus mit alioiometrischen Strophen (Glykoneen, Ionici und bei Euripides hauptsächlich mit den so beliebten Iambo-Trochäen) und schließlich aus zwei Wörtern in einer sehr bewegten daktylischen Parthie als als Bravourstück der ganzen Arie einen gewaltigen Effekt zu erzielen. Den Freunden der alten klassischen Rhythmik sagten diese Formen nicht zu, und so sehen wir sie denn auch bald nachher, als sie bei Euripides aufgebracht, von Aristophanes verspottet, der in dem *Aeolus* 114 die daktylischen Monodien des *Aeolus* parodirt und in demselben Maasse, in dem sich dort der tragische Schmerz ergoß, die hungrigen Kinder des Trygaios nach Brod jammern lässt, wie der Vater auf dem Mistkäfer sich zum Himmel emporschleichen. Doch ungeachtet solcher Anfeindung wurden die Klagdialektiken

inseln der Cäsur gilt auch für die bloss dreimal vorkommende catalektische Tetrapodie Androm. 1173, 11. Hiket. 371, O. 11, hinter der aber der Hias gestattet ist. — Einzelne Tripodien werden zur Beschleunigung des Rhythmus eingesetzt, Androm. 1173, 6, Phoen. 1506 mit daktylischem Ausgang, Phoen. 1499 mit trochäischem Ausgang und Phoen. 1803, in beiden letzteren mit aufgelöster erster Artie: oder *δι' ἀποπέδου* und *δυναμίδεσσιν*. — Neben der daktylischen Tetrapodie ist der Hexameter die am meisten gebrauchte Reihe, entweder so, dass ein einzelner Hexameter das Proödon oder das Epödon der Tetrapodien bildet (Phoen. 1485, 1495, 1546, 6. — Troen. 1485, 5. Philoct. 1204. Oed. Col. 234), oder so, dass mehrere Hexameter zusammen neben den Tetrapodien eine eigene Gruppe bilden (Paz. 114, Hiket. 371. Troad. 585. Helen. 375). Obwohl der Hexameter oft die bukolische Cäsur hat und jedenfalls kyklich zu messen ist, so muss er doch rhythmisch in zwei Tripodien zerlegt werden, wie aus der eurhythmischen composition hervorgeht. Wie in den daktylischen Chorgesängen

kann der Hexameter auch hier auf einen Daktylus ausgehen. Hiket. 277. Helen. 375, 10. Phoen. 1485, 1. Oed. Col. 235. An den Hexameter schliesst sich eine einzelne Tripodie mit daktylischem Auslaute oder katalektisch, Hiket. 271, 9. Helen. 375, 11; einmal kommt die Tripodie auch unter Tetrapodien vor, Phoen. 1567, 5. — Am seltensten ist die Pentapodie, Phoen. 1485, 3 als Mittelpunkt einer mesodischen Periode und Helen. 166, wo sie mit zwei vorausgehenden Hexametern das Prooimion der threnodischen Parodos bildet.

Die Zusammenziehung der Thesis kann an allen Stellen der daktylischen Reihen eintreten, doch ist sie im Ganzen selten, weil sie dem bewegten Gange der Monodie widerstreiten würde. Eine rein spondeische Reihe findet sich Phoen. 1546, 7. Die Auflösung der Arsis kommt nur selten vor.

Von den eingemischten alloiometrischen Reihen, die vor und nach sich den Hiatus gestatten, sind die anapästischen die häufigsten, der Paroemiacus Helen. 375, 3. Phoen. 1446, 2. 3. 12 und öfters in den abweichend gebildeten Strophen Oed. Col. 216 ff.; die akatalektische Tetrapodie Phoen. 1567, 8. 12; der akatalektische Tetrameter Phoen. 1485, 4. — Trochäische, iambische und logaödische Reihen sind nur als Epodikon oder Proodikon gestattet, Oed. Col. 254. Helen. 375, 11. Orest. 1005, 8. Philoct. 1208. Oed. Col. 236. — Phoen. 1560. 1567. Ein einzelner Dochmius Phoen. 1508, 1. 4.

In einem einzigen Falle Philoct. 1204 ist der daktylisch auslautenden Tetrapodie als flüchtiger Auftakt eine Thesis vorausgeschickt, welche für die rhythmische Ausdehnung der Reihe ohne Einfluss ist (vgl. III 2):

ἀλλ', ὦ ξένοι, ἔν γέ μοι εὖχος ὀρέξαστε.

Den Charakter heftiger Erregung erhält die daktylische Monodie durch die Einmischung einer synkopirten logaödischen Reihe, deren letzter inlautender Fuss ein Trochäus ist; vor der Arsis desselben, die gewöhnlich aufgelöst ist, tritt die Synkope ein. Die Reihe dieser Form ist entweder eine Tetrapodie oder Pentapodie, bald mit thetischem Ausgange, bald mit schliessender Arsis, die als Versende verkürzt werden kann. Die Tetrapodie findet sich Androm. 1183 und 1196 als Schluss der Strophe und Antistrophe, wo sie sich ohne Wortbrechung an die vorausgehende Reihe anschliesst:

• **Polena.** Das älteste Beispiel einer daktylischen Monodie, zu-
nächst das einzige von polytropischer Resonanz:

Այս Իրի, ասե՛ր սե՛ր Իրի սե՛ն
 և՛ Թորոսը քա՛ղ Թորոսը Իրի:
 Ի՛նչ քա՛ղ քա՛ղ, սե՛ն, մ՛ քա՛ղ:
 Յու՛նե՛ն, Յու՛նե՛նք, Երփա՛թ:
 Ե՛ Երփա՛թ քա՛ քա՛ղ, Երփա՛թ քա՛ քա՛ղ
 Լի՛նքս Լի՛նք:
 մ՛ քա՛ղե՛ղ քա՛ղե՛ր Իր՛ սե՛ն
 Ի՛նչ քա՛ղ քա՛ղ: Երփա՛թ քա՛ղե՛ր:
 Ե՛ քա՛ղ քա՛ղ քա՛ղ քա՛ղ քա՛ղ քա՛ղ:

10. (3) of int. This design features Knoxville may design.

Im Tetrapodieren, durch eine in der Mitte eingeschobene Dipolie zwei gleiche Perioden getrennt. Unter dem Schlussstrich s. 8 10

V. 5 und 8 dürfen die Worte *poi náva* und *poiér návopon* als Interpolation angesehen werden, dagegen ist das handschriftliche *poiér* in *poiérw* zu verändern. Anst. v. 8 ist Lesart des Vers. 471 *ai ai ai ai i i i i* *ai* *ai* *ai* die richtige. Interjektionen *ai ai* sind wie überall als Längen zu lesen.

Zweimal, v. 3 und 8, respondirt dem auslautenden Daktylus d Strophe ein Spondeus der Antistrophe, eine Freiheit, die sich die Tragiker auch in den daktylischen Chorliedern gestatte S. Aesch. Agam. Parod. S. 106.

Hiketides Prolog 277—285, Monodie der Chorführeri Zehn daktylische Hexameter, welche bis auf zwei die bukolisch Cäsur haben, der fünfte mit daktylischem Auslaut. In der Mitte steht eine daktylisch auslautende Tripodie (als Fortsetzung d daktylisch auslautenden Hexameters) und zwei Tetrapodien:

πρὸς σε γενειάδος, ὦ φίλος, | ὦ δοκιμώτατος Ἑλλάδι,
ἄντομαι ἀμφιπίνουσα τὸ
σὸν γόνυ καὶ χεῖρα δειλαία·
οἴκτισαι ἀμφὶ τέκνων μ' ἱκέταν,
ἢ τιν' ἀλάταν, οἴκτρὸν ἰήλεμον οἴκτρὸν λείσαν, κτλ.

Die beiden iambischen Verse 275. 276 *ὦ μοι· λάβετε, φέρετε πέμπετε, | * κρίνετε ταλαίνας χεῖρας γεραιᾶς* sind eine Interpolatio aus Hecub. 62. 63.

Troades 594—607, Duetto des ersten Stasimon. A zwei iambische Strophenpaare der Hekabe und Andromach folgen daktylische Hexameter mit bukolischer Cäsur und a Schluss einige verdorbene Tetrapodien. Dieselbe Compositio nur in umgekehrter Folge der Tetrapodien und Hexamete Arist. Vesp. 114 als Parodie des Euripideischen Aeolus. S. 117.

Helena 164—166, astrophisches Proömium der threnaischen Parodos, zwei daktylische Hexameter mit einer Pentapodie: *δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; ἔ. ἔ.*

Helena 375—385, kommatische Monodie des ersten Stasimon: auf drei iambo-trochäische Alloiostropha folgt ein viertes im daktylischen Maass:

ὦ μάκαρ Ἀρκαδίᾳ ποτὲ παρθένε Καλλιστοῖ, Διὸς ἂν λεχέων
ἐπέβας τετραβάμοσι γυίοις,
ὥς πολὺν ματρός ἐμᾶς ἔλαχες κλῆον, ἂ μορφαῖ θηρῶν λαχνογυίων
ὄμματι λάβρω σχῆμα λαιάνης·
ἔξαλλάξας ἄχθεα λύπης·
ἂν τέ ποτ' Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο,
χρυσοκέρατ' ἔλαφον, Μίροπος Τιτανίδα κούραν
καλλοσύνας ἔνεκεν· τὸ δ' ἐμὸν δέμας ὦλεται ὦλεται
πέργαμα Λαρδανίας ὀλομένους τ' Ἀχαιοὺς.

— — — — —
— — — — —
— — — — —

etw. zwischen Antigone und Oedipus. Die letzte Strophe des
 Modikons ist dochmisch. Von dem Versuchen einer anti-
 yphischen Anordnung hätte schon Aristot. probl. 19, 15 ab-
 zehen sollen:

α' 1485—1492.

εὖ ἀνδραγαθῶν περὶ τοῦτο δὲ καὶ ἀνδρῶν
 οὐδ' ἐνὶ ἀνδραγαθῶν οἷον ἐνὶ ἀνδραγαθῶν, ἀνδραγαθῶν ἀνδρῶν
 ἀνδραγαθῶν ἀνδρῶν ἀνδρῶν ἀνδρῶν, | ἀνδραγαθῶν ἀνδρῶν ἀνδρῶν
 ἀνδρῶν
 ἀνδραγαθῶν ἀνδρῶν ἀνδρῶν, ἀνδρῶν ἀνδρῶν.

1. — — — — —
 2. — — — — —
 3. — — — — —
 4. — — — — —
 5. — — — — —

Endliche Periode: eine daktylische Pentapodie als Mesodikon
 zwischen zwei Oktapodien (die eine anapästisch) und zwei Hepta-
 poden.

β' 1493—1507.

Auf einen als Proodikon vorausgeschickten Hexameter Tetrapodien mit drei eingemischten Dipodien, wovon in den ersten der erste Daktylus zum Proceleusmaticus aufgelöst

ὦ Πολύνεικες, ἔφης ἄρ' ἐπάνυμος, ὦμοι, Θήβαις·
 σὰ δ' ἔρις, οὐκ ἔρις, ἀλλὰ φόνος φόνος
 Οἰδιπόδα δόμον ὤλεσε κρανθεῖς
 αἵματι δεινῷ, αἵματι λυγρῷ.
 τίνα δὲ προσφθόν
 ἦ τίνα μουσοπόλον στοναχὰν ἐπὶ
 δάκρυσι δάκρυσιν, ὦ δόμος, ὦ δόμος,
 ἀνακαλέσσωμαι,
 τρισσὰ φέρουσα τὰδ' αἵματα σύγγονα,
 ματέρα καὶ τέκνα, χάρματ' Ἐρινύος;
 ἃ δόμον Οἰδιπόδα πρόπαν ὤλεσε,
 τᾶς ἀγρίας ὅτε
 δυσξύνετον ξυνετὸς μέλος ἔγνω
 Σφιγγὸς ἀοιδοῦ σῶμα φονεύσας.

γ' 1508—1529.

- 1 ὦ μοι, πάτερ,
- 2 τίς Ἑλλὰς ἢ βάρβαρος, ἦ ἢ τῶν προπάροιθ' ἐγγενεῶν
- 3 ἕτερος ἔτλα κακῶν τοσώνδ' | αἵματος ἀμεφίου
- 4 τοιᾶδ' ἄχαια φανερά;
- 5 τάλαιν' ὥς ἐλελίζει. τίς ἄρ' ὄρνις
- 6 ἢ θρυὸς ἢ ἐλάτας ἀεροκόμοις | ἀμφὶ κλάθοις
- 7 ἔξομένα μονομάτορος ὀδυρμοῖς
- 8 ἐμοῖς ἄχαισι συνφθός;
- 9 αἴλινον αἰάγμασιν ἃ | τοῖσδε προκλαίω μονάδ' αἰ·
 ὦνα διάξουσα τὸν αἰεὶ χρόνον ἐν | λειβομένοισιν δακρύ(οι)σιν
- 10 τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαίτας σπαραγμοῖς ἀπαρχὰς βάλω;
- 11 ματρὸς ἐμᾶς διδύμοισι γάλακ'τος παρὰ μαστοῖς
- 12 ἢ πρὸς ἀδελφῶν οὐλόμεν' ἀλκίσματα νεκρῶν;

- 1 ∪ — ' — ∪ —
- 2 ∪ — ' ∪ — — ∪ ∪ — ' ∪ ∪ — — ∪ ∪ —
- 3 ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ' ∪ ∪ — ∪ ∪ —
- 4 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
- 5 ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
- 6 ' ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ' ∪ ∪ —
- 7 ' ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
- 8 ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪
- 9 ' ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ' ∪ ∪ — — ∪ ∪ —
 ' ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ' ∪ ∪ — — ∪ ∪ —
- 10 ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ — ' ∪ — — ∪ —
- 11 ' ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
- 12 ' ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —

ς' 1546—1559.

- A. δυστυχὲς ἀγγελίας ἔπος οἶσει,
 πάτερ, οὐκέτι σοι τέκνα λεύσσει
 φάος οὐδ' ἄλογος, παραβάκτροις
 ἃ πόδα σὸν τυφλόπουν θεραπεύμασιν
 αἶν ἐμόχθει, ὦ πάτερ, ὦμοι.
- O. ὦμοι ἐμῶν παθέων· πάρα γὰρ στενάχειν τάδ', αὐτεῖν.
 τρισσαὶ ψυχὰι ποῖα μοῖρα
 πῶς ἔλιπον φάος, ὦ τέκνον, αὖθα.
- A. οὐκ ἐπ' ὀνειδέσιν οὐδ' ἐπὶ χάρμασιν,
 ἀλλ' ὀδύναισι λέγω· σὸς ἀλάστωρ
 ξίφεσιν βρόχων ∪ ∪ — —
 καὶ πυρὶ καὶ σχετρίαισι μάχαις ἐπὶ
 παίδας ἔβα σούς, ὦ πάτερ, ὦμοι.

Die beiden Parthieen der Antigone bestehen aus je fünf Tetrapodieen, daktylisch oder Paroemiaci; sie würden auch metrisch gleich sein, wenn v. 2 daktylisch (ὦ) πάτερ, οὐκέτι gelesen würde. Die in der Mitte stehende Parthie des Oedipus enthält einen Hexameter und zwei Tetrapodieen.

ζ' 1560—1566.

- O. αἰαῖ. A. τί τάδε καταστένεις;
 O. ὦ τέκνα. A. δι' ὀδύνας ἔβας,
 εἰ τὰ τέθριππά γ' ἔθ' ἄρματα λεύσσω
 ἀελίου τάδε σώματα νεκρῶν
 ὄμματος ἀνγαῖς σαῖς ἐπενώμας.
- O. τῶν μὲν ἐμῶν τεκνέων φανερόν κακόν·
 ἃ δὲ τάλαιν' ἄλογος τίνι μοι, τέκνον, ὤλετο μοῖρα;

Ein Hexameter bildet das Epodikon nach sechs Tetrapodieen, wovon die beiden ersten iambisch sind mit Auflösung der zweiten Arsis.

η' 1567—1581.

- A. δάκρυα γοερὰ φανερὰ πᾶσι τιθεμένα,
 τέκεσι μαστὸν ἔφερον ἔφερον | ἱκέτις ἱκέτιν ὀρομένα.
 εὖρε δ' ἐν Ἰλέκτραισι πύλαις τέκνα
 λωτοτρόφον κατὰ λείμακα λόγχαις
- 5 κοινὰν ἐνυάλιον
 μάτηρ, ὥστε λέοντας ἐνανύλους,
 μαρναμένους ἐπὶ τραύμασιν, αἵματος
 ἤδη ψυχρὰν λοιβὰν φορέαν,
 ἂν ἔλαχ' Ἄιδας, ὥπασε δ' Ἄρης·
- 10 χαλκόκροτον δὲ λαβοῦσα νεκρῶν πάρα | φάσαντον εἶσω σαρκὸς
 ἔβαψεν,
 ἄχθει δὲ τέκνων ἔπεσ' ἀμφὶ τέκνοις.
 πάντα δ' ἐν ἄματι τῷδε συνάγαγεν,
 ὦ πάτερ, ἀμετέροισι δόμοισιν ἄλχη θιὸς ὅστις τῇδε ταλεντῇ.

Oedipus Coloneus, Prolog. Amoibaion zwischen Oedipus Chorführer und Antigone, zerfällt in 7 alloiostrophische Partien, wovon α' und ε' glykoneisch, β' ionisch, die übrigen daktylisch.

α' 207—211.

- O. ὦ ξένοι, ἀπόπολις· ἀλλὰ μὴ
 X. τί τόδ' ἀπεννέπεις, γέρον;
 O. μὴ μὴ μὴ μ' ἀνέρη, τίς εἰμι,
 μηδ' ἐξετάσης πέρα ματεῶν.

— ∞ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
 ∞ ∪ — ∪ — ∪ —
 — ' — — ∪ ∪ — ∪ — ∪
 — ' ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —

Vier logaödische Tetrapodieen. ὦ ξένοι darf nicht von den folgenden Wörtern getrennt werden, wie dies bisher geschehen ist; vgl. ζ' v. 2: ὦ ξένοι, οἰκτεῖραθ' ἄ.

β' 212—215.

- X. τί τόδ'; O. αἰνὰ φύσις. X. αὐθα.
 O. τέκνον, ὦ μοι, τί γεγώνω;
 X. τίνος εἰ σπέρματος, ὦ
 ξένε, φώνει, πατρόθεν.

Vier ionische Dimeter, die beiden letzten katalektisch.

γ' 216—223.

- O. ὦ μοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν;
 A. λίγ', ἐπείπερ ἐπ' ἰσχυρά βαίνεις.
 O. ἀλλ' ἐγὼ οὐ γὰρ ἔχω κατακρηφάν.
 X. μακρὰ μέλλετον, ἀλλὰ τάχυνε.
 O. Λαῖον ἴστε τιν'; ἰώ. X. λὺν λὺν.
 O. τό τε Λαβδακιδᾶν γένος; X. ὦ Ζεῦ.
 O. ἄθλιον Οἰδιπόδαν; X. σὺ γὰρ ὄδ' εἶ;
 δέος ἴσχετε μῆδ' ἐν ὄσ' αὐτῶ.

Die Verbindung eines daktylo-trochäischen Verses mit Synchysis der dritten Thesis (s. § 10 fin.) und eines Parömiacus dreimal wiederholt.

— ' ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∞ ∪ —
 ∪ ∪ — ' ∪ ∪ — ∪ ∪ — —

δ' 224.

- X. ὦ ὦ ὦ. O. δύσμορος. X. ὦ ὦ.
 O. θύγατερ, τί ποτ' αὐτίκα κύρσει;
 X. ἔγω πόρρω βαίνετε χώρας.
 O. ἂ δ' ὑπέσχεο ποῖ καταθήσεις;

οὐ γὰρ ἴσοις ἂν ἀθρῶν βροτὸν — ∪ ∪
 ὅστις ἂν, εἰ θεὸς ἄγοι,
 ἐκφυγεῖν δύναιτο.

Nach dreizehn Tetrapodien, wovon v. 2. 9. 13 synkopirte Dactylen sind (s. § 10 fin.), folgt ein Ithyphallicus als Epodion.

Zweiter Abschnitt.

Anapäste*).

A. Stichische Formen.

§ 12.

Prosodiakos, Paroimiakos.

Die allgemeinen metrischen und rhythmischen Gesetze der Anapäste sind bereits § 1 und 2 dargestellt. Das charakteristische Element des Metrums ist die anlautende Anakrusis. Sie stimmt nicht nur den ethischen Charakter der Anapäst (Gegensatz zu den Daktylen, indem sie den ruhigen Gang ῥυθμὸς ἴσος bewegter und energischer macht, wie dies bei Aristides p. 97 mit den Worten andeutet: οἱ δ' ἀπὸ αἰνῶν (ῥυθμοί) τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τετραγμένους, sondern sie bedingt auch den ursprünglichen Gebrauch des anapästischen Maasses als Marschrhythmus. Während nämlich die Daktylen meist ohne orchestische Begleitung ruhig zur Kithara oder Flöte vorgetragen werden, sind die Anapäste von Anfang an das Metrum der Processionslieder und Marschgesänge. Der anapästische Fuss bezeichnet einen Schritt des Singenden ἄρσις (nach antiker Terminologie) das Erheben, die θέσις das Niedersetzen des Fusses**). Weil bei dem Marsche dem Niedersetzen des Fusses eine Erhebung desselben vorausgehen muss auch in dem Metrum des begleitenden Gesanges, de-

*) Uebersicht über die Litteratur s. Gleditsch, *Metrik* in Iwanow Handbuch S. 532. Als besonders verdienstlich sind hervorzuheben die zu nennenden Untersuchungen von Reimann, auch die Abhandlungen von Niederding, Klotz und Stippel.

**) Bacchius introd. p. 24: Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; ὅταν μὲν ἦ ὁ ποίς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαλεῖν. Θέσιν δὲ ποίαν; ὅταν καὶ ἀρσὶς ἴσος. Aristid. p. 31. Maxim. Planud. V p. 454 Walz.

[illegible]

¹ M. J. Griffin and J. P. Whitham, *Proc. R. Soc. London, Ser. A*, **342**, 467 (1965).

79. *Scaph. Hutton*, 3, 4, 7. *Cis. Tene.* 2, 10: *Spontiscurum proceris* parat ad *Stilbon* nec confiteretur nisi sine magno acie pedibus aestatis. *Man.* 189, 2020. *Polius* 4, 23, 32.

① Boushach de metres prodomine, Ind. Inst. Vindob. 1837. Reichenow, met. Vindob. 1838. Gleiches und scharfsinnige Untersuchung über
 • Prodomine in deutschen „Studien zur geologischen Monographie“,
 • Progr. des Gymn. zu Salzb. 1839 und B. • Die Prodomine und die Gesteine
 verwandten Gesteine der Grönland • Progr. des Gymn. zu Götting. 1845.
 Da demselben Disputatione de prodominis sibiricis apud Götting.
 Weimar 1846 edita addidimus. Jahrbuch. des Gymn. zu Götting.
 1846.

Keywords: child sexual abuse; disclosure; social support

bezeichnet, eines der vulgärsten Metren bei den alten Rhythmikern und Musikern*). Wie die Prosodien und Embaterien ursprünglich mit der Kithara statt mit der Flöte begleitet wurden, so scheint hier in älterer Zeit anstatt der anapästischen auch die daktylische Tripodie gebraucht worden zu sein, je zwei Tripodien zum Hexameter verbunden. Dies wird wenigstens von den Prosodien des alten Eumelos berichtet, die in Hexametern geschrieben waren**), und eben daher mag es kommen, dass auch die daktylische Tripodie — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — den Namen *προσοδιακός* führt***). Zwei Tripodien dieser Form heissen zusammen *ἑξάμετρον κατ' ἐνόπλιον*, was auf den embaterischen Gebrauch dieser im Epos seltenen Form hinweist†). — Das Aufkommen der anapästischen Tripodie an Stelle der daktylischen hängt mit der Anwendung der Aulodik zusammen: dies besagt die Nachricht, dass der Aulode Olympos der Erfinder des Prosodiakos sein soll. Aehnlich ist es zu verstehen, wenn überhaupt die Prosodien als eine Erfindung des Auloden Klonas angesehen werden††). Doch muss der Prosodiakos weit vor Archilochus hinaufgerückt werden, da ihn dieser bereits kyklisch, d. h. mit kurzer Anakrusis gebildet und mit trochäischen Reihen

*) Aristoph. Nub. 651. Xenoph. Anab. 6, 1, 11. Plato resp. 3, p. 400b. Schol. Nub. l. 1.: ὁ δὲ ἐνόπλιος (sc. ἑνθμός) καὶ προσοδιακός λεγόμενος ἐπὶ τινῶν σύγκειται ἐκ σπονδείου καὶ πυρριγίου καὶ τροχαίου καὶ ἰάμβου. συνπίπτει δὲ οὗτος ἡτοι τριποδία ἀνακραιστική ἢ βάσει δισίῃ, ἰωνίῃ καὶ χοριαμβικῇ. Bacchius 25, Aristid. 39 (vgl. Ritschl Rh. Mus. 1842. 8. 291.) Hephaest. 86. Plot. 2664. Mar. Vict. 2580. Vielfach in den metr. Schol. als *προσοδιακός* oder *προσοδικός* erwähnt. Die Alten unterscheiden zwei Formen, je nachdem die Anakrusis lang oder kurz ist. Neben der von den Scholiasten zu den Wolken l. 1. aufgeführten Messung als anapästischer Tripodie wird der Vers gewöhnlich nach zweisilbigen oder viersilbigen Füßen abgetheilt ∪ —, ∪ ∪, — ∪, ∪ — und — — ∪ ∪, — ∪ ∪ —, *προσοδιακός διὰ τεσσάρων* und *διὰ συzyγῶν*. Eine dritte Form, *προσοδιακός διὰ τριῶν* bei Aristides, ist die katalektische Tripodie ∪ —, ∪ ∪, — ∪, wenn die Umstellung Gr. Rhythm. I S. 119. richtig ist. Die anapästisch anlautende Form nennt Servius p. 1821 *Aristophanium*, cf. Arist. Av. 329.

**) Paus. 4, 4, 1; 4, 33, 3; 5, 19. An die Prosodien in Hexametern erinnert der Abzugschor Ran. 1528.

***, Schol. metr. Eurip. Hecub. 461. Auf einem Missverständnisse scheint die Prosodikoi des Dionys. comp. verb. 4 p. 22 R. zu beruhen, der damit das Priapeische Metrum bezeichnet. — Vgl. Eust. ad Odyss. φ 13 (1899, 63). Schol. ad Nub. 651.

†) Vgl. S. 35.

††) Plut. music. 27, 3.

Die katalektisch-anapästische Tripodie scheint auch in stichischer Composition zu Processionsgesängen gebraucht zu sein. So finden wir sie in dem ersten Theile des dorisichen Schwalbenliedes, welches die Rhodischen Knaben bei ihren Frühlingsumzügen sangen, Bergk l. l. p. 671:

ῥῆμα, ῥῆμα, ῥῆμα
 ῥῆμα ῥῆμα ῥῆμα,
 ῥῆμα ῥῆμα ῥῆμα ῥῆμα ῥῆμα ῥῆμα.

II. Die katalektisch-anapästische Tetrapodie, *anapaestsq;††*) genannt, ein Name, den Hephästion als „Sprichwort“ erklärt und nicht recht passend findet, weil die griechischen

*) Wenn Ptolemaeus B. 99 auch den Archilochus als Erfinder nennt, so hat sich dies durch die Bezeichnung auf die kurzsilbige anapaestische Form hin auf die Verbindung mit andern Metren rechtfertigen. Vgl. Hephästion p. 88.

**) Vgl. Schol. metz. ad Pind. Olymp. 3: ἄλυσαν δὲ ἀναπαύσαντες, ὅτε καὶ τὴν ἀναπαύσαντες ἄλυσαν ἀλυσαν. Schol. metz. ad Soph. AI. 171.

**) Pind. metz. 28. 77.

†) Esquil. 1113. Ranz. 448. Ercolana. 290. Hieronymus Strabon. fr. 1.

††) Boissacius quatuor. metz. Vindob. 1873. Cap. III.

Sprichwörter auch in Hexametern, Iamben u. s. w. abgefasst seien *). Uns scheint *παροιμιακός* mit *προσοδιακός* gleichbedeutend zu sein, so dass der Name so viel heisst als Weg- oder Marschrhythmus **). Damit stimmt der Gebrauch. Tyrtäus schrieb darin seine spartanischen Embaterien, von denen uns ein Bruchstück erhalten ist, Bergk P. I.⁴ I, fr. 15:

*ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὐάνδρον
κοῦροι πατέρων πολιητῶν,
λαῖᾱ μὲν ἵππιν προβάλεσθε* u. s. w.

Wie der ebenfalls in Embaterien gebrauchte Tetrameter, so ging auch der Parömiacus in die Komödie über. So in den Odyssseis des Kratinus beim Abzuge des Chors fr. 15 Mein. *Σιγὰν νῦν ἅπας ἔχε σιγὰν* u. s. w. Vgl. Bergk Comment. p. 160. Dass er in Prosodien vorkam, ist uns nicht überliefert. Ritschl Rhein. Mus. 1842 S. 277 theilt auch die Spondeen des Terpandrischen Hymnus auf Zeus als Parömiaci ab:

*Ζεῦ, πάντων ἀρχὰ, πάντων
ἀγήτωρ, Ζεῦ, σοὶ πέμπω
ταύταν (τὰν) ὕμνων ἀρχάν***).*

In demselben Metrum ist der Anfang des Dionysischen Hymnus auf Helios gehalten. Auch christliche Hymnendichter bildeten ganze Gedichte aus rein spondeischen Parömiaci, cf. Synesius hymn. 5.

§ 13.

Anapästische Tetrameter. Simmision.

Im anapästischen Tetrameter†) catalecticus ist die akatalektische Tetrapodie und der Parömiacus zu einem Verse verbunden:

— — — ∞ — ∞ — ∞ — ∞ — | ∞ — ∞ — ∞ — — .

*) Hephaest. 46. Schol. Heph. 180. Trich. p. 23. Epit. Trich. 48. Mar. Victor. 2553. 2579. Serv. 1821. Terent. Maur. 1811. Schol. metr. besonders zu Olymp. I.

**) Nicht von *παροιμία*, sondern *οἶμος* = *ὁδός* abzuleiten mit derselben Endung wie in *προσοδιακός*. Die ursprüngliche Bedeutung von *παροιμία* ist zurückgetreten, wie dies häufig in *παριέναι* und in *παράβασις*, *παρεβῆναι* u. s. w. der Fall ist. — Bei Archilochus bald mit langer, bald mit kurzer Anakrusis und mit dem Ithyphallicus verbunden, vgl. S. 131 Anm. *

***). Diese Reihen fügen sich indess besser ohne Aenderung dem von Terpander gebrauchten *τροχαῖοι σημαντοί*, s. S. 9. Weniger wahrscheinlich scheint mir die semantische Messung für den Dionysischen Hymnus auf Helios, vgl. Thesmoth. 39 ff.

†) Hephaest. 44. 45. Trich. 24. Mar. Victor. 2521. Plotius 2643. Servius 1822. Censorin. 2726. Suid. u. Hesychius s. v. *ἀνάπαιστος*.

Bekannt ein anapästisches System vorbild. Dieser trichonischen Gruppe, die wir mit dem Namen Syntagma bezeichnen wollen, entspricht als Antisyntagma eine zweite: Antistropha, rimeter und System, in welcher die Tetrameter und das dem entweder anapästisch oder iambisch sind⁸⁹⁾. Den Inhalt dieser Tetrameter bildet stets ein heftig geführter, erörterter Streit zwischen zwei Agonisten, in dem sich nicht selten der erfährer einmischt, in dem Rithera v. 761 ein Streit zwischen ion und dem Allantopoles, in den Wolken 950 zwischen dem

⁸⁹⁾ Nur die Parabase Nub. und Anagrus (h. 10) im Eupolis und qüänge (Tr. 10) im Priapion. Eben wegen des häufigen Gebrauchs in Aristophanischen Parabasen scheint der anapästische Tetrameter den neuen Apantopieen erhalten zu haben. Allerdings sind vielleicht die von Eusebius und Apollonius zu erklären.

⁹⁰⁾ Hier Eusebius und Platon führt das Antisyntagma, in dem letzteren die auch die Strophe vor den Tetrametern, die hier um so mehr ihre in haben sollte, als den Tetrametern ganz in der charakteristischen in dieser Syntagma zwei mit 11f beginnende Verse des Korymbos angeschlossen.

Dikaïos und Adikos, in den Wespen 346, 379 und 546, zwischen dem processsüchtigen Vater und dem friedlichen Sohn in der Lysistrata 484, 549 zwischen den Weibern und Männern in den Fröschen 1004 zwischen Aeschylus und Euripides, den Ekklesiastzen 582 der Streit zwischen Männer- und Weibregiment, im Plutos 487 zwischen Armuth und Reichthum. anapästischen Tetrameter erscheinen hier überall*) als Kampfanapästien, wie in den alten dorischen Embaterien, nur ist kein Kampf der Waffen mehr, zu dem sie geleiten, sondern Kampf streitfertiger Zungen. Die Komödie selber ist sich die Analogie bewusst, wenigstens deutet darauf eine überall strenggehaltene Eigenthümlichkeit in der Anordnung der Syntagma, die sich sonst schwerlich erklären lässt. Nach dem Ende der chorischen Strophe werden nämlich die folgenden Tetrameter stets mit zwei Versen des Chorführers eingeleitet, welchen dieser in einer fast überall wiederkehrenden typischen Form zum Kampfe anfeuert**), ähnlich wie im Schlachtgesange der Feldherr das Embaterion anstimmt***). So zeigt sich noch ein letzter Rest von dem Gebrauche der Anapästien Marschrhythmus. Dabei hat die Komödie aber auch den ethischen Charakter der Anapästien festgehalten, indem dieselben auch in ein zwar energisches und bewegtes, aber doch in ruhiger Würde gehaltenes Maass sind, wie aus dem verschiedenen Tone correspondirenden anapästischen und iambischen Syntagma hervorgeht†). Derselbe Charakter zeigt sich auch sonst in anapästischen Parthien der Komödie, Vesp. 875 (Gebet), Eq. 1316 (ἐὐφραμεῖν χοῦν), Pax 1316 (ἐὐφραμεῖν χοῦν). Die Bedeutung als Marschrhythmus tritt ausser der letztangeführten Stelle auch in der Parodos hervor, wo die Komiker den anapästischen Tetrametern eine ähnliche Stelle geben, wie die Tragiker den Syntagma: Nub. 263, Ran. 353, in gleicher Weise Thesmoph. 1 und 655, Lysistrat. 1072, so wie den Abzugsanapästien am Ende des Plutos und der Wolken††).

*) Bloss das anapästische Syntagma der Wolken 451–456 hat einen friedlicheren Charakter.

**) Ueberall mit Ausnahme von Vesp. 649 beginnt der Koryphaeos mit zwei Tetrametern mit einem auffordernden αἰτῶ.

***) Vgl. darüber O. Müller Eumeniden S. 89.

†) Besonders Nub. 959 und 1034, Ran. 905 und 1004.

††) Der sonstige Gebrauch der anapästischen Tetrameter beschränkt sich immer auf wenige Verse, in denen der Chorführer meist eine

der sechs ersten Füsse meist durchgängige Contraction eingetreten:

Acharn. 658: οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτεστα διδάσκων.

Equit. 805: εἰ δέ ποτ' εἰς ἀγρὸν οὗτος ἀπελθὼν εἰρηναῖος διατρέψῃ.

Nub. 353: ταῦτ' ἄρα, ταῦτα Κλεώνυμον αὐτὰι τὸν δέψασπιν χθὺς ἰδοῦσαι.

Vesp. 360: ἔστιν ὅπῃ δῆθ' ἦντιν' ἂν ἐνδοθεν οἶός τ' εἴης διοφύξει.

Vesp. 1027: οὐδενὶ πώποτε φησι πιθέσθαι γνώμην τιν' ἔχων ἐπεικῆ.

Cratin. ap. Heph. 48: χαίρετε δαίμονες οἱ Λεβιάδειαν Βοιώτιον οὐθαροῦρης.

Da das Zusammentreffen von vier Kürzen den kräftigen Gang des Rhythmus stören würde, so muss bei der Auflösung der Arsis die ihr benachbarte Thesis contrahirt werden, und daher ist nicht nur der Proceleusmaticus, sondern auch die Verbindung eines Daktylus und Anapästes ausgeschlossen (~ ~ '), die letztere wenigstens innerhalb derselben Reihe, denn in der Mitte des Verses bei dem Zusammentreffen der beiden Reihen befremdet jene Verbindung weniger:

Vesp. 397: αὐτὸν δῆσας. Ξ. ὦ μιαιφόνε | τί ποιεῖς; οὐ μὴ καταβίβῃ;

Der zweimal bei Aristophanes vorkommende Proceleusmaticus προσέχετε Vesp. 1015 und Aves 688 wird gewöhnlich in πρύσχετε verändert*).

3. Die Cäsur nach der vierten Arsis, welche die beiden rhythmischen Reihen des Verses auch im Metrum von einander absondert, ist bei Aristophanes weit sorgsamer als im iambischen und trochäischen Tetrameter beachtet, was ohne Zweifel mit dem scharf ausgeprägten und energischen Gange des anapästischen Rhythmus zusammenhängt. Ausnahmen finden sich

Vesp. 568: καὶν μὴ τοῖτοῖς ἀναπειθώμεσθαι, τὰ παιδάρι' ἐϋθὺς ἀνέλκει.

Av. 600: τῶν ἀργυρίων· αὐτοὶ γὰρ ἴσα' αἰ' λέγουσι δέ τοι τάδε πάντι;

Nub. 987: σὺ δὲ τοῖς νῦν ἐϋθὺς ἐν ἱματίοις διδάσκεις ἐντετυλίχθαι.

Plato Symmach. fr. 2: εἰς δ' ἀμφοτέρων ὄστρακον αὐτοῖσιν ἀνίσθ' εἰς μέσον ἵστας.

Callias Cyclop. fr. 2: τί γὰρ ἢ τραγῆρά καὶ καλλιτράπεζος Ἰωνία εἶφ', ὅ τι πράσσει;

*) Doch vgl. § 14 Anm. *. Ein dritter Proceleusmaticus Nub. 984 *Λιπολιώδη*, nach der Lesart des Rav. und Venet. wird gewöhnlich in *Λιπολιώδη* verändert.

entium virum per illos censui decedente ad pedes ante ignem
 quae iussu, quod est tale: *Spiral mantes pater Idcae nemi-*
scus. Doch wie Böckh de metr. Finsl. 128 bemerkt, verwechselt
 er wahrscheinlich Victorinus die katalektische Hexapodie mit
 2 katalektischen Oktapodie oder Tetrapodie. Erst die Alexan-
 drier haben diesen Vers zu stichischer Composition gebracht,
 Timonius von Rhodus, von dem er den Namen *Epipodius* oder
Epipodius erhalten hat und von welchem der Vers angeführt
 ist:

*Grata dydi, de' dypodius pater reges**)

Von der Vers nicht kyklich zu messen ist, so ist er entweder
 1 eine Dipodie und katalektische Tetrapodie zu theilen, eine
 Verbindung, die in den freien anapästischen Systemen vor-
 kommt, oder er besteht aus einem akatalektischen und katalek-
 tischen Prosodiakos.

— — —

B. Das strenge anapästische System.

(Hypermetron).

§ 14.

Allgemeine Bedeutung. Metrische Bildung.

Im anapästischen Tetrameter war ein Parömiacus mit einer akatalektischen Tetrapodie zu einem Verse vereint. Eine Erweiterung dieser Verbindung ist das sogenannte strenge oder legitime anapästische System, in welchem dem Parömiacus nicht eine einzige, sondern eine beliebige Anzahl von Tetrapodien, oft noch mit Hinzufügung von einer oder mehreren Dipodien**) vorausgeht. Wie im Tetrameter, so sind auch im Systeme (Hypermetron) die einzelnen Reihen ohne Zulassung des Hiatus und der Syl laba anceps bloss durch Cäsur gesondert und bilden daher nur einen einzigen langen Vers. Das längste anapästische System ist bis zu 62 Reihen ausgedehnt (Nub. 889), häufig sind aber auch Systeme von nur vier oder drei Reihen, ja es folgt auf längere Systeme oft eine Verbindung von nur zwei Reihen***), die mit dem anapästischen Tetrameter völlig identisch ist und nur wegen ihrer Stellung nicht als Tetrameter, sondern als System bezeichnet wird. Aesch. Agam. 799:

σὺ δέ μοι τότε μὲν στέλλων στρατιάν | 'Ελένης ἔνεκ', οὐ γὰρ σ' ἰμ-
κεύσω, | κάρτ' ἀπομοίσως ἦσθα γεγραμμένος | οὐδ' εὖ κρατῖσιν
οἶακα νέμων, | θράσος ἐκούσιον | ἀνδράσι θνήσκουσι κομίζων.
νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἄκρας φρενὸς οὐδ' ἄφρων | εὐφρων πνός εὖ τελείων.
γνώσει δὲ χρόνῳ διαπνευθόμενος | τὸν τε δικαίως καὶ τὸν ἀναίτως |
πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν.

Die antike Metrik (Hephaest. 127. 128. 120) bezeichnet ein einzelnes System als σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστον, weil die einzelnen Dipodien, woraus eine solche Gruppe besteht, sich bis zum Ende gleich bleiben (μέχρι τῆς τελευταίας ὁμοιά ἐστιν), ohne dass im Inlaute der Gruppe ein metrischer Abschnitt, wie etwa eine Katalexis oder dgl., vorkommt (περιγραφὴν οὐδεμίαν

*) Hephaest. 46. Tricha 24. Schol. Hephaest. 180.

**) Von den scholl. metrr. βάσις ἀναπαιστική, d. h. anapästische Dipodie genannt.

***) Eine Verbindung von nur einer Dipodie und einem Parömiacus kommt nur in solchen Systemen vor, die bereits den Uebergang zu den freien (Klag-)Systemen bilden wie Thesmoph. 1065. S. u. en.

1. In der Zusammenziehung der Thesen und in der Auflösung der Arsen kommt das strenge anapästische System fast durchweg mit dem anapästischen Tetrameter überein. Der Parömiacus lässt wie dort die Auflösung nur im ersten und die Zusammenziehung nur im ersten und zweiten Fusse zu, bloss Aeschylus hat in einigen Fällen die Contraction auch für den dritten Fuss angewandt, ähnlich wie die älteren dorische Dichter und Kratinus im Parömiacus des Tetrameters. Supplic. *ψήφῳ πόλεως γνωσθεῖσαι*. Suppl. 976 *βάξει λαῶν ἐν χώρῃ*. Pers. 32 *ἵππων τ' ἐλατῆρ Σοσθάνης*. Pers. 152 *βασίλεια ἐμῇ, προσπίτνω*. Agam. 366 *βέλος ἡλίδιον σκήψειν**). — Die akatalektischen Tetrapodieen gestatten Auflösung und Zusammenziehung an allen vier Stellen, so dass hier überall ausser dem Anapästen auch der Spondeus und der Daktylus, beide in anapästischem Ictus, vorkommen können. Den Tetrapodieen stehe die eingemischten Dipodieen analog. Die Aufeinanderfolge von vier kurzen Silben innerhalb einer einzigen Reihe würde der ruhigen und gleichmässigen Charakter des Systemes nicht entsprechen, vgl. Aristid. p. 97: *τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διβραχειῶν μόνων (sc. πόδες) τάχιστοι καὶ θερμότεροι καὶ κατασταλμένοι, οἱ δὲ ἀναμιζ ἐπίκοινοι*, und daher wird der Proceleusmaticus und die Verbindung von Daktylus und Anapäst bloss in dem bewegteren Tempo der Komödie zugelassen: Equit. 500 *ἡμεῖς δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν*, Nub. 916 *διὰ σὲ δὲ φοιτᾷν*. Nub. 443 *εἴπερ τὰ χρεῖα διαφρευξοῦμαι*, Pax 169 *καὶ μύρον ἐπιχεῖς; ὥς ἦν τι πεσών*, Thesmoph. 822 *τάντιόν ὁ κανὼν. ο καλαθίσκοι*, Thesmoph. 1068 *αἰθέρος λεράς*, Ran. 1525 *λαμπάδα λεράς χάμα προπέμπετε*. Doch sind die Beispiele bei Aristophanes so sparsam, dass wir sie nur als Ausnahme ansehen können. Häufiger scheinen sie in der mittleren Komödie gewesen zu sein, wo namentlich in den so beliebten anapästischen Küchenszetteln jenen fast endlos langen Aufzählungen der mannichfachsten Gerichte, die Häufung der kurzen Silben ganz am Platze ist, vgl. Ephippus Kydon 1 v. 8 p. 330 Mein. *κωβίος, ἀφύαι, βελόναι, κεστρεῖς*, Muesimach. Hippotroph. v. 44 p. 570 ib. *κάραρος*.

*) Bei Aristophanes sind Parömiaci dieser Form Nachahmungen des freien Systems in der Tragödie, Lysistr. 966. 968, 961. 972. Auch Oed. tyr. 1311: *ὡ δαίμον ἦν' ἐξήλλον*, wo sich die aufgelöste zweite Arsis mit der Contraction der folgenden Thesis verbindet, gehört einem freieren Systeme an.

u dritten Fusses statt nach der Art des zweiten eintreten
sien^{***}). Eine äusserst seltene Ausnahme ist es, wenn mit der

*) Die vier Klauen in der Mitte der Dipodie Troad. 1023 *ἄντλιν* ist
1 werden von Porson entfernt (fr auch an andern Stellen wie Troad. 101
ἄντλιν *δεῖγναι* gehören sie freim Systemen an.

**) Iphig. Ant. 102. Vers. 490 sind als Partoniel zu lesen, Akzent. 99
: *ἄντλιν* *ἄντλιν* *ἄντλιν* *ἄντλιν* (von Nasch umgestellt *ἄντλιν* *ἄντλιν*
de) gehört einem freien System an, Nasch. 1023 rührt nicht von Nasch
des her, wie denn gerade die mangelnde Clear dieses Verses die An-
nahme der Interpolation bestätigt. — Das Tekhnikon es ist von einem
Antastir Iphig. Ant. 608 durch Clear gebildet.

***) Sappho. Ajon 146 *ἄντλιν* *ἄντλιν*, Antig. 378 *ἄντλιν* *ἄντλιν*, Elek. 94
ἄντλιν, Oed. Col. 1790 *ἄντλιν*, 1771 *ἄντλιν* *ἄντλιν*, Trach. 1076 *ἄντλιν*,
nach 1446 *ἄντλιν* *ἄντλιν*, 1470 *ἄντλιν*. — Ansch. Suppl. 405 *ἄντλιν*,
von 141 *ἄντλιν*, 178 *ἄντλιν* *ἄντλιν*, Prom. schol. fr. 102, 4 *ἄντλιν* *ἄντλιν*,
Agam. 60 *ἄντλιν*, 64 *ἄντλιν*, 76 *ἄντλιν*, 84 *ἄντλιν*, 96
ἄντλιν, 786 *ἄντλιν* *ἄντλιν*, 790 *ἄντλιν* *ἄντλιν*, 794 *ἄντλιν*, 1360 *ἄντλιν*,
41 *ἄντλιν*, 1366 *ἄντλιν* (von Hermann und Dindorf erweitert), 1446
ἄντλιν, 1467 *ἄντλιν*, Choeph. 340 *ἄντλιν*, 360 *ἄντλιν*, 1078 *ἄντλιν*,
an. 1010 *ἄντλιν*. — Aristoph. Acham. 1145 *ἄντλιν*, Vesp. 1442

Nebencäsur zugleich die Hauptcäsur unterlassen ist, Vesp. 752:

ἐν' ὃ κήρυξ φη-σί, τίς ἀψήφι-στος, ἀνιστάσθω.

Die Hauptcäsur trennt die rhythmischen Reihen auch metrisch von einander ab, aber auch die Nebencäsur hat im Rhythmus ihren Grund. Sie steht nämlich mit der Bedeutung des anapästischen Systems als Marschrhythmus in Zusammenhang. Auf jeden Schritt kommt ein Anapäst*), zwei Anapäste bezeichnen die beiden Schritte des linken und rechten Fusses, die für sich ein zusammengehörendes rhythmisches Ganze ausmachen, eine Dipodie der *κίνησις σωματική*, und als solche im Metrum einen adäquaten Ausdruck finden, indem jedesmal zwei anapästische Füße von den übrigen durch eine Cäsur gesondert und dadurch näher mit einander verbunden werden. Uebrigens dürfen wir aus dieser Cäsur nicht schliessen, dass jede Dipodie des anapästischen Systems eine selbständige rhythmische Reihe bilde, vielmehr werden je zwei Dipodien zu einer einheitlichen Tetrapodie (*ῥυθμός ἐκκαιδεκάσημος ἴσος*) zusammengefasst**), die in ihrer rhythmischen Ausdehnung und Gliederung dem Parömiacus völlig gleich steht. Auch die modernen Märsche sind meist nach Gruppen von vier Takten, also nach Tetrapodien gegliedert. Die den Systemen eingemischten selbständigen Dipodien sind als eine *μεταβολὴ κατὰ μέγεθος* anzusehen, die aber die Gleichmässigkeit des Rhythmus nicht stören, weil sie mit der Hälfte der Tetrapodie genau übereinkommen.

3. Jedes System ist ein continuirlich fortlaufendes, aber zugleich in sich abgeschlossenes Ganze. Der Schluss desselben fällt gewöhnlich mit dem Satzende zusammen und ist daher meist durch eine stärkere Interpunction bezeichnet***).

ἀνλείοι|σι, 1787 *λυγίσαν|τος*, Nub. 892 *πολλοὶ|σι*, 947 *δο|περ*, Pax 98 *ἀνθρό-ποι|σι*, 100 *πλίνθοι|σιν*, 767 *φαλακροὶ|σι*, 987 *ἀπόφρ|νον*, 1002 *χλαυ|σινδών*, 1014 *τεύτλοι|σι*, Av. 523 *ἡ|λιθίους*, 536 *κατε|σκέδασαν*, 612 *οὐ|χί*, 733 *γίλω|α*, Thesmoph. 49 *καλ|λιεπής*, Ran. 1089 *ὦς|τε*, 1090 *Παναθηναί|σι*. — Trennung des Enklitikon durch die Cäsur Choeph. 864 *ἀρχαῖς|τε*, Prom. solut. fr. 202, 2 *χαλκικέραννόν|τε*, Pax 1003 *Βοιωτῶν|γε*. Die meisten dieser Beispiele bereits von Gaisford ad Heph. p. 279. 280 gesammelt.

*) S. oben S. 128.

**) Boeckh metr. Pind. p. 60.

***) Keine Interpunction oder blosses Komma Supplic. 5. 13. 37. 976. Agam. 47. 66 (wo aber auch anders abgetheilt werden kann). 356. Choeph. 862. Eumen. 310. 317. Iphig. Aul. 592. Hiket. 933. 1117. Thesmoph. 779. 1066. Ran. 1505. Andere Beispiele wie Hecub. 69 unter den freien Systemen.

Dem. anaphor.

- Od. Col. 126: $\alpha\lambda$ $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\acute{\iota}\mu\alpha\tau\alpha$, *X. lá lá.*
 143: $\text{ἐπὶ δὲ} \delta\iota\lambda\acute{\epsilon}\gamma\mu\alpha\varsigma$, $\epsilon\lambda\acute{\iota}$ $\kappa\alpha\iota'$ δ' $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha$; | *O. $\alpha\lambda$ $\mu\acute{\alpha}\tau\epsilon\varsigma$ $\mu\acute{\alpha}\tau\epsilon\varsigma$ $\alpha\lambda\lambda\alpha\mu\alpha\tau\epsilon\lambda\alpha$.*
 175: $\theta\acute{\epsilon}\lambda\omega\mu\alpha$, $\kappa\alpha\iota$ $\alpha\gamma$ $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\acute{\iota}\mu\alpha\varsigma$ $\delta\iota\theta\eta$; | *A. δ' $\mu\acute{\alpha}\tau\epsilon\varsigma$, $\delta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ $\delta\epsilon\alpha$ $\gamma\eta\eta$ $\mu\alpha\tau\epsilon\lambda\alpha$.*
 171: $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha\iota$ $\epsilon\iota\varsigma$ $\mu\alpha$. *A. $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda$ $\kappa\alpha\iota$ $\theta\eta$. | O. δ' $\mu\acute{\alpha}\tau\epsilon\varsigma$, $\mu\epsilon$ $\delta\eta$ ' $\alpha\lambda\lambda\alpha\mu\alpha\tau\epsilon\lambda$.*
 181: $\delta\eta$ $\epsilon\sigma\tau$ $\alpha\iota$ $\mu\epsilon$, $\kappa\alpha\iota$ $\delta\epsilon'$ $\delta\epsilon$ $\epsilon\lambda\epsilon\gamma\gamma\iota\alpha\gamma$.
 1767: $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha$ $\eta\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha$. *B. $\delta\iota\lambda'$ $\alpha\lambda$ $\theta\epsilon\mu\alpha\tau\epsilon\lambda$.*
 Alkest. 78: $\epsilon\iota$ $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha\varsigma$ $\delta\iota\theta\eta\varsigma$ $\delta\iota\theta\eta\mu\alpha$; | *'M. $\alpha\lambda\lambda'$ $\alpha\lambda\lambda$ $\mu\acute{\alpha}\tau\epsilon\varsigma$ $\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma$ $\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma$.*
 Medea. 1256: $\epsilon\iota\mu\alpha$ $\theta\epsilon\mu\alpha\tau\epsilon\lambda$ $\mu\alpha$ $\kappa\alpha\iota$ $\gamma\eta\mu\alpha$. | *L. δ' $\epsilon\iota\mu\alpha$ $\mu\acute{\alpha}\tau\epsilon\mu\alpha$. $\delta\epsilon$, $\mu\epsilon\gamma\alpha\iota$ $\mu\epsilon$, $\kappa\alpha\iota$ δ' $\alpha\lambda$.*
 Elektr. 1223: $\nu\alpha\iota$ $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha$ $\mu\alpha$ $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha$ $\epsilon\sigma\tau$. | *H. δ' $\mu\acute{\alpha}\tau\epsilon\varsigma$, $\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma$.*
 Rhos. 148: $\delta\iota\theta\eta$ $\alpha\lambda\gamma\eta$. δ' δ' α' , | $\alpha\lambda$ μ' $\delta\iota\theta\eta\varsigma$ $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda$ $\mu\alpha\tau\epsilon\lambda$.

Die übrigen Beispiele der Fausse bei Euripides gehören den
 dreien Klaganaphoren an. — Ebenso Aristophanes

- Thesmoph. 776: δ' $\mu\acute{\alpha}\tau\epsilon\varsigma$ $\delta\mu\alpha$, | $\delta\gamma\gamma\alpha\mu\alpha\tau\epsilon\lambda$ $\mu\alpha$ $\delta\gamma\gamma$ $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha$. | $\delta\eta$ $\theta\eta$
 $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\mu\alpha$ $\mu\alpha\tau\epsilon\lambda$ $\delta\iota\theta\eta\varsigma$.
 Thesmoph. 1045: δ' $\delta\iota\theta\eta$ $\delta\mu\alpha$, | $\delta\epsilon$ $\mu\alpha\tau\epsilon\lambda$ $\delta\mu\alpha\tau\epsilon\lambda$ $\delta\mu\alpha\tau\epsilon\lambda$.

⁷⁹ Bentley ad Millen p. 26, de Fuchsöld. bei Gaisford Heph. 162, Forss. proef. ad Beuch. p. 46, Seidler Docten. p. 80, Lachmann de electis. system. p. 27. Lachmann und mit ihm O. Müller Anhang zu den Komödien S. 33 liess mit jedem Elision, der sich anstrebenwies innerhalb eines Systems findet, ein neues System beginnen.

und Aeschylus Agam. 1538 *ὡ γὰ γᾶ, εἰθ' ἔμ' ἐδέξω* und als Uebergang in ein freies Anapästensystem Pers. 927. Doch ist bei Aeschylus die Zulassung der Pause noch nicht wie bei den späteren Tragikern auf Ausrufungen beschränkt, sondern kommt auch im Inlaute erzählender Systeme vor, meist nach einer Interpunction.

Pers. 18: *προλιπόντες ἔβαν, | οἱ μὲν ἐφ' ἱππων, οἱ δ' ἐπὶ ναῶν.*

Sept. 824: *τούσδε ῥύεσθε· | πότερον χαίρω κάπολόλῳ.*

Agam. 794: *ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι· | ὅστις δ' ἀγαθὸς προβατο-
γνώμων.*

Agam. 1622: *τῷδε γενέσθαι. | οὐδὲ γὰρ οὗτος πολλὰν ἄτην.*

Eum. 314: *οὔτις ἄφ' ἡμῶν μῆνις ἐφέρει, | αἰσινὴς δ' αἰῶνα διοικεῖ.*

Bei Sophokles Ajax 169 *μέγαν αἰγυπιὸν (δ') ὑποδείσαντες* ist die Pause mit Dawes durch Hinzufügung von δ' zu heben. Ob auch die angeführten Reihen aus Sept. 824 einer Emendation bedürfen, kann noch fraglich erscheinen.

Ueber die Responsion der strengen Systeme s. unten S. 147. 149. 151.

§ 15.

Die anapästischen Systeme der Tragödie.

Die Tragödie macht von dem anapästischen Systeme ursprünglich einen doppelten Gebrauch, indem sie sich desselben entweder zu Anfang oder zum Abschluss einer Scene bedient. Wir unterscheiden hiernach Eintritts- und Schlussanapäste. Durch die Eintrittsanapäste werden die handelnden Personen des Dramas, Choreuten sowohl wie Schauspieler, im feierlichen Marschrhythmus an den Ort der Handlung geführt; die Schlussanapäste sollen der in bewegteren dialogischen Iamben geführten Handlung einen gehaltvollen Abschluss verleihen, nicht selten aber dienen auch sie als Marschrhythmus, indem sie den die Bühne verlassenden Schauspieler geleiten. Zu diesen beiden Arten tritt in der weiteren Entwicklung der Tragödie noch eine dritte hinzu, nämlich die mesodischen Systeme zwischen den einzelnen Strophen eines Chorgesanges oder Threnos.

I. Die Eintrittsanapäste geleiten entweder den in die Orchestra einziehenden Chor oder den auf die Bühne kommenden Schauspieler, und hiernach ist sowohl ihre Stellung im Ganzen des Drama wie ihr Inhalt und äusserer Umfang bedingt. a) Die den einziehenden Chor geleitenden Anapäste bilden den ersten

wandtes getost eine langsame Bewegung. Wie aber der Rhythmus überall als das ordnende Element sich geltend machte, so musste sich der auftretende Schauspieler dem Takte folgen, der ihm nach ein von dem Chorführer vorgetragenes anapästisches System reichhaltig wurde**); in selteneren Fällen trägt der Eintretende

*) Kataklimanaplasten finden sich auch in den Myrmidenen des Aeschylus, Fr. 122 H. Aus derin den drei ursprünglichen Tragödien vorkommenden Notenschild der Systeme sieht O. Müller Entwürfen S. 22 den Schluss, es je drei Systeme von dem Korymbos und den beiden Führern der Chöre gezeugen seien, doch glauben wir uns zu einer solchen Angabe nicht berechtigt. Noch weniger können wir das beistimmen, wenn man meint, dass die Zahl der gesungenen Anapäste nur für den Weg in dem Eingange der Orchestra bis zur Thymele ausgereicht habe. Die Zeit der Vorführung ist hierfür viel zu groß, da die Dipsodie nicht einen, sondern stets zwei Schritte des Marsches bezeichnet.

**) Zuerst hat Böckh diesen Gebrauch der Anapäste in der Antigone abgelehnt (Abh. der Berl. Akademie der Wissenschaft. Abth. I. 1824 S. 24) mit den Worten: „Diese mit der Ankündigung der auftretenden Personen verbundenen Anapäste, welche der Chorführer vorträgt, scheinen immer mit der marschierenden Bewegung des Chores verbunden zu sein, der bei dem

Brennmann, specielle Metrik 10

selber die Anapäste vor, hauptsächlich dann, wenn er eine Gottheit darstellt, wie die Dioskuren in der Elektra des Euripides, Herakles im Philoktet, Artemis im Hippolytus, Thanatos in der Alkestis. Je nachdem der Schauspieler gleich nach Beendigung des Chorgesanges oder erst im weiteren Verlaufe der Handlung die Bühne betritt, finden sich die ihn begleitenden Anapäste entweder am Anfang oder in der Mitte des Episodions und der Epodos. Von den Einzugsystemen der Parodos unterscheiden sie sich durch ihren geringeren Umfang. Während nämlich das Schreiten des Chors durch die Orchestra eine grössere Zahl von Systemen erfordert, reicht für den Eintritt des Schauspielers auf die Scene meist ein einziges System aus, wie dies wenigstens für die Stücke des Sophokles und Euripides die Normalform ist. Bei Aeschylus findet sich ein einziges System bloss im Prometheus bei dem Eintritt der Io; sonst pflegt Aeschylus die Anapäste noch vor dem Eintritt des Schauspielers beginnen zu lassen, und so finden sich vier Systeme in den Persern bei dem Eintritt der Atossa v. 140, drei in den Supplices 966, zwei in den Septem 861; in den Persern trägt der auftretende Xerxes selber das Eintrittssystem vor, an welches sich dann noch zwei Systeme des Chorführers anschliessen. Die ausgedehnteste anapästische Parthie findet sich bei dem langen Siegesmarsche des Agamemnon im Wagen und mit grossem Gefolge heimkehrenden Agamemnon 782, den der Chor mit 6 Systemen begrüsst. Analog gebrauchen auch die beiden anderen Tragiker*) mehr als ein System nur dann,

Auftreten einer Person natürlich in Bewegung geräth.“ Doch deutet wohl Alles darauf hin, dass wir vielmehr an eine taktmässige Bewegung des einschreitenden Schauspielers zu denken haben, was sich ohnehin da von selbst versteht, wo der letztere selber an Stelle des Chorführers die Anapäste vorträgt. Bloss im Prometheus ist das bei dem Eintritt des Okeanos gesungene System 277 zugleich mit einer Bewegung des sich aus der Luft herablassenden Chores verbunden.

*) Die Anapäste der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien bei dem Auftreten der Schauspieler sind folgende: Oed. Tyr. 1297 (Kreon kommt), Antig. 376 (Antigone kommt), 524 (Ismene), 626 (Hämon), 801 (Antigone), 1257 (Kreon), Trachin. 971 (Herakles), Philoct. 1409 (Herakles), Alkestis 91 (Thanatos), 740 (Therapon), Hippolyt. 1342 (Hippolyt), Andromach. 401 (Andromache und Molottos; daran schliesst sich ein Strophienpaar und ein anapäst. System des Menelaos), 1166 (Peleus), 1226 (Thetis), Heraklid. 44 (die Kinder), Hiket. 794 (Leichenzug der Septem), 980 (Eumenide), 1114 (Aschenurnen gebracht), Troad. 230 (Herold), 568 (Andromache), 1118 (Antyone).

weiten Episodien und 4 in der Exodos der Choeptoren (718. 35). Den Schluss in den Septen bilden 6, in den Choeptoren Systeme, 5 Systeme schliessen den Prometheus gleichmässig der Hermes, Prometheus und den Chor verteilt. Nur an zwei Stellen bestehen die Schlusssysteme aus einem einzigen System, Prometheus 877, wo Io unter der Clath ihrer Schwestern : Eile die Bühne verlässt, und nach dem zweiten Stasimon der opfices 625, wo die Chorführerin zur Antistrophe des ersten Liedes für Argos auffordert. Eine die Ansätze begleitende

sichsam), 1331 (Tahtyten), Ion 1342 (Kreuz), Electra 387 (Kyllanestra), 338 (Diakron), Herod. for. 448 (die Kinder), Phoenia. 1490 (die Leichname gebracht), Orest. 349 (Menelaos kommt), 1113 (Crestes), Iphig. And. 10 (Sphigenia). Zu bemerken ist hierbei der ständige Vortrag in den Ansätzen des Ion, entsprechend der ständigen Bewegung, wozu Kreuz auftritt und in trochäischen Tetrametern redet (vgl. § 25).

*) Auch in der Parodos des Komos ist die von G. Hermann vermutete Responson (*rep. des. Sept.*) keineswegs gesichert. Die Analogie der 19ten Endstrophe spricht nicht dafür.

Marschbewegung lässt sich nur in einzelnen Fällen nachweisen* gewöhnlich enthalten sie ein ruhiges Gebet als Abschluss der vorausgehenden bewegten Dialoges. — b) Nur in den älteren Tragödien des Sophokles und Euripides, die auch sonst der Aeschyleischen Oekonomie noch näher stehen, kommen Schlusssysteme anapäste auch in der Mitte des Stückes vor, fast durchgängig von der Bewegung des fortgehenden Schauspielers begleitet. Ajax 1164 bei dem Fortgange des Menelaos, Antig. 929 bei der Wegführung der Antigone, die mit Kreon und dem Koryphaion 2 Systeme singt, Medea 357 bei dem Weggange Kreons, Medea 759 an den abziehenden Aegeus gerichtet, Medea 1081 vier Systeme, nachdem Medea mit ihren Kindern die Bühne verlassen hat. Nur einmal (Antigone 129) nehmen hier auch die Schauspieler am Vortrage der Anapäste Theil, was auch bei Aeschylus nur in einem einzigen Stücke, dem Prometheus, vorkommt. — c) Die späteren Tragödien des Sophokles und Euripides enthalten Schlusssysteme bloss am Ende des Stückes, gewöhnlich ein kurzes System von drei oder vier, in den Herakliden sogar nur von zwei Reihen. Eine Vereinigung von 2, 3 oder 4 Systemen findet statt, wenn auch die Schauspieler am Vortrage Theil nehmen, Aias, Trachinierinnen, Philoktet, Oedipus Coloneus, Medea, Elektra, Orestes.

In dem letztgenannten Falle zeigt das älteste hierher gehörende Beispiel, Prometheus 1036, eine antistrophische Responsion der auf einander folgenden Systeme, doch nur in der Zahl der Reihen, nicht in der Zahl der Füße und Dipodien. Die Composition ist mesodisch:

Prometh.	Herm.	Chor.	Herm.	Prometh.
14 Reihen.	9 R.	8 R.	9 R.	14 R.

In den späteren Stücken ist eine Responsion nicht sicher nachzuweisen.

III. Die anapästischen Zwischensysteme in den Chorliedern und Threnen, die zuerst im Prometheus des Aeschylus gebraucht sind, haben vorzugsweise in der Parodos ihre Stelle und sind hier ohne Zweifel nur eine Weiterbildung der unter I. dargelegten älteren Form der Parodos. Ursprünglich gingen die anapästischen Systeme den melischen Strophen

*) Dahin gehören die beiden letztgenannten Parthien und Agam. 1331 wo Cassandra in den Palast geht.

$$\begin{array}{l}
4 \text{ Akent. 125] } \overbrace{h. \text{ Sy. } \alpha} \quad \overbrace{- \quad h. \text{ Sy. } \alpha} \quad \overbrace{h. \text{ Sy. } \beta} \quad \overbrace{- \quad \beta} \quad \overbrace{h. \text{ Sy.}} \\
5 \text{ Roden. 124] } \overbrace{\text{suppl. } 2 \text{ Sy.}} \quad \overbrace{\text{arg. } 2 \text{ Sy.}} \quad \overbrace{\text{dev. } 1 \text{ Sy.}} \quad \overbrace{\text{desp.}} \\
6 \text{ Rheus 1] } \quad \overbrace{4 \text{ Sy.}} \quad \overbrace{\text{arg. } 1 \text{ Sy.}} \quad \overbrace{\text{dev}}
\end{array}$$

Simulmen:

$$7 \text{ Euseb. 516] } \overbrace{\alpha - 1 \text{ Sy. } \alpha} \quad \overbrace{- 1 \text{ Sy. } \beta} \quad \overbrace{- 1 \text{ Sy. } \beta} \quad \overbrace{- 1 \text{ Sy. } \gamma} \quad \overbrace{- 2 \text{ Sy. } \gamma}$$

Thronos:

$$\begin{array}{l}
8 \text{ Agam. 1448] } \\
\overbrace{A. \text{ sup. } \alpha - 1 \text{ Sy. } 1 \text{ Sy. } \mu \text{ and } \beta - 1 \text{ Sy. } (K). \quad \text{dev. } \alpha - 1 \text{ Sy. } (K).}
\end{array}$$

⁷⁾ V. Gieseler Codex B. 165 über die Wahrscheinlichkeit antitrophischer Resonanz.

I. Das anapästische System als Abschluss einer Scene kommt sowohl am Ende eines Epeisodions wie am Ende des ganzen Stückes vor und ist stets von einer Bewegung der Schauspieler oder Choreuten begleitet, worauf schon die Anfangsworte des Systems hindeuten. Hierher gehören die vier Systeme am Schlusse der *Ranae* 1500 (*ἄγε δὴ χαίρων, Αἰσχύλε, χώρει* das Schlussystem in den *Thesmophoriazusen* 1227 (*ᾠρα δὴ 'σβαδίζειν*) und im dritten Epeisodion der *Acharner* 1143 (*ἴτε δὲ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν*)*), sowie ferner die anapästischen Systeme am Anfange der Parabasen, die sogenannten *Kommata*, die den Abschluss des vorausgehenden Epeisodions bilden und ausser den zur Parabase sich aufstellenden Choreuten zugleich den die Bühne verlassenden Schauspieler geleiten, wie die hier übervorkommenden Anfangsworte *ἀλλ' ἴθι χαίρων* oder *ἀλλ' ἴτε χαίροντες* darthun, *Equit.* 498, *Nub.* 510, *Vesp.* 1009**). Die Gleichheit des Anfangssatzes in den anapästischen Schlussystemen zeigt deutlich, dass wir es hier mit einer alten typischen Form der Komödie und nicht etwa mit einer Entlehnung aus der Tragödie zu thun haben. Wenn das Schlussystem vorzugsweise vor einer Parabase als Kommation erscheint, so ist dies kein Zufall gerade weil die Parabase einer der ältesten Bestandtheile der Komödie ist, so konnten sich neben ihr auch sonstige ältere Formen, wie eben das anapästische Schlussystem, länger als an anderen Stellen erhalten.

II. Das anapästische System als Abschluss einer in anapästischen Tetrametern gehaltenen Periode ist so viel wir wissen, der Komödie eigenthümlich und entspricht völlig dem Gebrauche der iambischen und trochäischen Systeme, die als Abschluss von iambischen und trochäischen Tetrametern dienen. Das System hat gerade hier seine natürlichste Stellung wahrscheinlich ist dies überhaupt der Platz, wo sich das System am frühesten und ursprünglichsten entwickelt hat, ja von hier aus scheint es erst in die übrigen Stellen des Dramas eingedrungen zu sein, so dass der Gebrauch desselben am Schlusse einer Scene bei vorausgehenden Trimetern nur eine Erweiterung

*) Ist als das Kommation zu der gleich darauf folgenden zweiten Parabase anzusehen.

**) Vor der Parabase der *Thesmophoriazusen* 776 vertritt das anapästische System des *Mnesilochus*, in welchem der *Palamedes* des *Empedocles* parodirt wird, die Stelle des Kommations.

Antike der zweiten Bearbeitung des Stückes angehört^{*)}). — Wir bemerkten bereits oben, dass diese Tetrameter stets einen Kampf darstellen. Wo dieser den höchsten Grad der Erbitterung erreicht, da bricht die Gliederung nach Versen auf, in welcher sich je zwei Reimen eine Pause einträgt; ohne dass ein Ruhepunkt verstatet wird, schließen sich jetzt die Reimen in kontinuierlicher Folge zu einem Systeme an einander, ein Abbild der unendlichen Hader, mit der die Streitenden die Grabschone ihren Angegriffenen gegen einander schleudern. Doch trotz des

*) Nach der zweiten Hypothese der Welken: *Index à Menes Méry* wie ein Schlussatzel. Vgl. Truffel im *Paléologue* 1916 S. 379. — Dadurch, bei die zweite Bearbeitung diese syntagmatische Partikeln hinstellte, haben in Welken neuer dem aus der ersten Bearbeitung stammenden Syntagma 345—4458 noch ein zweites Syntagma erhalten. Hierdurch tritt ein starker offenkundiger Unterschied zwischen der Composition der uns vorliegenden Antike und der übrigen Stücke des *Antiquaire* ein, indem alle übrigen in ein einziges Syntagma haben (denn Vers. 338 ist kein Syntagma, da sich v. 408 das Schlussatzel fehlt).

bewegten Tempos, wodurch sich diese Systeme von denen der Tragödie unterscheiden, geht auch hier der ursprüngliche Charakter der Anapäste nicht verloren, indem sie stets würdiger und sittiger als die entsprechenden iambischen Systeme gehalten sind. Auch die übrigen in anapästischen Tetrametern componirten Parthieen der Komödie schliessen gewöhnlich mit einem Systeme ab. Nub. 439, Pax 1320, Thesmoph. 655, Vesp. 725. Vgl. § 13.

III. Das anapästische System als Nachahmung oder Parodie der Tragödie ist an keine bestimmte Stelle des Stückes gebunden, sondern kann überall, wohin es die komische Laune verlegt, einen Platz finden. Entweder wird hier nur im Allgemeinen der tragische Ton angeschlagen, oder es wird eine bestimmte Tragödie parodirt. Thesmoph. 39 parodirt Aristophanes die Versemacherei des Agathon, 776 den Palamedes des Euripides, Thesmoph. 1065 die Andromache, aus welcher Euripides mit Mnesilochus eine ganze Scene aufführt: Aves 209 stellt sich der Wiedehopf in erhabenen pathetischer Rede als den verwandelten Tereus dar, indem er auf den Tereus des Sophokles anspielt*); ebenso hört man Lysistrat. 954 in den Klagen des schmerzgeplagten Kinesias, dem die Frau entflohen, die Reminiscenzen an eine Tragödie hindurch klingen**); tragischer Ton herrscht auch Nub. 711 in den Anapästen des von Wanzen zerbissenen Strepsiades. Die in Systemen gehaltenen Gebete der Tragödie, wie sie bei Aeschylus häufig vorkommen, sind Pax 974 und Vesp. 683 nachgebildet; Aves 1743 erinnert an Stellen wie Aeschyl. Supplic. 625, auch die Anapäste Vesp. 1484 haben in einer Tragödie ihr Vorbild***). Ueber das Verhältniss dieser Stellen zu den freien Anapästen der Tragiker s. § 19, 1.

Von den übrigen Vertretern der alten Komödie sind uns nur geringe Reste anapästischer Systeme erhalten, die bei ihrer Abgerissenheit keine Ausbeute darbieten. Bedeutender sind die Fragmente der mittleren Komödie, in welcher die anapästischen Systeme ganz in der Weise eines Pnigos vielfach zu komischen Effektparthieen gebraucht wurden, besonders zu hastiger und fast athemloser Aufzählung der grossen Reichthümer, welche

*) Schol. Av. 211 ff., Av. 100.

**) Auf die Andromeda des Euripides weist Schol. Lysistr. 963.

***) Schol. Vesp. 1482: *Ὁρξούμενος ὁ γέγων παρατραγινεύεται· οὐκ ἔστι δὲ τοῦ τραγῳδικοῦ*. Vielleicht gab eine Tragödie des Phrynichus das Vorbild. Cf. v. 1490 cum schol.

einerseits folgen sie in der Anordnung, Auflösung, Zusammenziehung und Cäsur anderen Bildungsgesetzen, in denen sich der bewegte Charakter ausspricht, andererseits werden sie mit einer Anzahl secundärer Reihen gemischt.

Primäre Reihen (akatalektische Tetrapodie und Dipodie, Parömiacus).

1. Die Auflösung und Zusammenziehung überschreitet im freien Systeme die festen Grenzen, durch welche sie in den strengen Systeme beschränkt war. Die Stimmung der Klaganapäste schwankt zwischen den Gegensätzen einer dumpf-schweremüthigen Resignation und einer auf die grösste Höhe der Leidenschaft gesteigerten Bewegung; jene manifestirt sich in der häufigen Anwendung der Zusammenziehung und der dadurch entstehenden grossen Zahl von spondeischen Reihen, diese in der unbeschränkten Zulassung der Auflösung, deren Wirkung bereits Aristides p. 97 mit den Worten bezeichnet: τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι καὶ κατεσταλμένοι. Während in den strengen Systemen die Längen und Kürzen in einem gleichmässigen Verhältnisse miteinander abwechseln, sind in den Klaganapästen oft längere Parthieen von acht bis neun Reihen in lauter Spondeen gehalten, ja auch rein spondeische Parömiaci sind eine häufige Form. Die Häufung der Auflösungen führt nicht bloss eine grosse Zahl von rein daktylischer Reihen herbei, wie Hippolyt. 1361 πρόσφορον μ' αἶρετε, σύντονα δ' ἔλκετε τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρχετε Soph. Electr. 236: καὶ τί μέτρον κακότητος ἔφω; φέρε, | πῶς ἐπὶ τοῖς φθιμένοις ἀμελεῖν καλόν, sondern auch proceleusmatische Füsse und Verbindungen von Daktylen und Anapästen sind an allen Stellen, selbst im Parömiacus gestattet: Persa. 130 ἐπὶ γόῳ κέκλιται | 932, 2 κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν | 5 κακοφάτιδα βοᾶν, καὶ μέλετον ἰάν | 972 τάδε σ' ἐπανεύρομαι | 985 ἔλιπες ἔλιπες, ὦ Trach. 986 ὀδύναις; οἴμοι ἐγὼ τλάμων | Hecub. 62 λάβετε φέρε πέμπει' αἰρετέ μου | 97 πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω | 145. 20 Hippolyt. 1365 πάντας ὑπερέχων (ohne Grund in ὑπερσχῶν verwandelt), Iphig. Aul. 123. 1323 ὥφελεν ἐλάταν πομπαίαν, Iphig. Taur. 231. 232. 213. 215, Ion 149 δίνει, νοτερόν ὕδωρ βάλλει 883. 905, Troad. 101. 123, Troad. 123. 139 σκηναῖσιν ἐφείδω Ἀγαμεμνονίαις (so ist statt σκηναῖς zu schreiben, σκηναῖς ἐφείδω G. Hermann), 177. 194. Noch mehr sind die Auflösungen

idenschaftlich erregten Rhythmus leichter eine Pause vorstellt.
v. B. Ion 167. 175. 886. 911. Iph. Taur. 125. 220. 231.

4. Der *Partemiacus* dient nicht bloss als Abschluss des *ritmos*, sondern kann auch als selbständiger Vers sowohl vor als nach einem Systeme seine Stelle finden, oft in mehrmaliger Wiederholung hinter einander, wie andererseits das System auch B. einem akatalektischen Dimeter anstatt des *Partemiacus* aussetzen kann.

Secundäre Reiben.

Die Einmischung secundärer Reiben dient dazu den bewegten Charakter der freien Anaplaste zu steigern, während sie von *ω* im barbastrischen Tropos gehaltenen strengen Systemen ausgeschlossen blieb.

1. Secundäre anaplastische Reiben. Am häufigsten: die akatalektische und katalektische Tripodie (*Protonotakros*). v. 906 *Entepousai strophōn*, Iphig. Taur. 135. 136. 154 in *σπρόδωγ πένον* (nicht *σπρόποδ*). 158. Iphig. Taur. 213

ἔτεκεν, ἔτρεφεν, εὐκταίαν. Pers. 962 ὅλοον ἀπέλειπον ff. Iphig. Taur. 126. 127. 150. Ion 150 ὅσιος ἀπ' εὐνάς ὦν. 178. 892. 903. 908. Wo der katalektische Prosodiakos aus lauter Längen besteht, ist er metrisch dem Dochmius gleich und der Rhythmus oft nicht sicher zu bestimmen. — Seltener ist die katalektische Dipodie, welche rhythmisch der akatalektischen gleich steht und mit dem Ionicus, dem sie metrisch gleich ist, nichts zu thun hat. Thesmoph. 1069 δι' Ὀλύμπου. Alcest. 106 τί τόδ' αὐδᾶς; 133 βασιλεῦσιν.

2. Alloiometrische Reihen bilden oft die Schlussparthie freier Systeme, doch werden sie auch einzeln unter die anapästischen Reihen eingemischt. Am häufigsten sind Dochmien oder Bacchien und die im tragischen Stile mit Synkope gebildeten Iamben und Trochäen, seltener daktylische und logaödisch-glykoneische Reihen. Den genaueren Nachweis gibt § 18 bei der Aufzählung der einzelnen anapästischen Monodien.

§ 18.

Die Klaganapäste und die freien Systeme der Tragödie.

Die Klaganapäste finden sich bereits in dem ältesten erhaltenen Drama, den Persern, und sind stets ein beliebtes Metrum der Tragödie geblieben. Sie werden entweder als Chorikon oder als Threnos, d. h. im Wechselgesange zwischen dem Chor und einem Schauspieler, oder als einfaches Monodikon*) oder als monodisches Amoibaion vorgetragen. Im ersteren Falle sind sie antistrophisch gebildet, im zweiten und dritten alloiostrophisch**). Die antistrophischen Chorika finden sich nur bei Aeschylus, auch die antistrophischen Threnen gehören nur den früheren Dramen an und lassen sich nur im Schlusse der Perser und in der Parodos der Sophokleischen Elektra und der Troades nachweisen. Später tritt diese Form zurück und es werden nur alloiostrophische Monodien gebildet. — Wie in der metrischen Bildung und Composition, so unterscheiden sich die verschiedenen Arten der tragischen Anapäste auch in der Tonart. Während nämlich die hesychastischen Marschanapäste des Chores in dorischer Ton-

*) Vgl. Thesmoph. 1077: ἔασόν με μονωδῆσαι.

**) Aristot. probl. 19, 15: τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, καὶ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα.

Aeschylus.

Schlussthrenos der Perser. Die beim Eintritt des Xerxes vorgetragenen Systeme gehen in freiere Anapäste des Chorführers aus, indem dieselben mit einer proceleusmatischen akatalektischen Tetrapodie (930) abschliessen; ausserdem ist die drittletzte Reihe ein Prosodiakos *αλατ κεθνᾶς ἀλκᾶς*, wenn hier nicht etwa *αλατ αλατ* zu lesen ist. Dann folgen drei threnodische Strophenpaare:

α' 932—939 = 940—948.

Ξ. ὃδ' ἐγών, οἰοί, αἰαντὸς
μέλεος γέννα γὰρ τι πατρῶα
κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.

Χ. πρόσφθογγόν σοι νόστου τοίαν
5 κακοφάτιδα βοᾶν, κακομέλετον ἴαν
Μαριανδυνοῦ Θρηνητῆρος
πέμψω [πέμψω] πολύδακρυν ἰαχάν.

Die Strophe besteht nur aus den primären Reihen, s. J. Oberdick und Weil ad h. l. V. 7 ist das zweite *πέμψω* zu streichen und in der Antistr. mit Weil *κλάγξω δ' ἀρίδακρυν αὐτάν* zu schreiben. V. 4 Paley *τοίαν* statt *τάν* und in der Antistr. *κἀγὼ* statt *καί*; endlich Hermann v. 943 *πάνδυρτος* statt *πανύδορτος* und 946 statt *πόλεως* Hirschfelder *πόλεος*.

β' 949—961 = 962—972.

Ξ. ἱάνων γὰρ ἀπηύρα,
ἱάνων ναύφαρκτος
Ἰφης ἑτεραλκῆς

5 νυχίαν πλάκα κερσάμενος
δυσδαίμονά τ' ἀκτάν.

Χ. οἰοιοί βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθον.
ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος,
ποῦ δὲ σοὶ παραστάται,
οἶος ἦν Φαρανθάκης,

10 Σούσας, Πελάγων,
Ιοτάμας ἥδ' Ἀγδαβάτας, Ψάμμις.
Σουσισκάνης τ' Ἀγβάτανα λιπών.

Xerxes singt fünf Tripodien, wovon nur die vorletzte akatalektisch ist. Der Hiatus und die kurze Endsilbe ist legitim. V. 2 und 3 dürfen nicht mit Hermann zu einer katalektischen Pentapodie vereinigt werden, die in den freien Systemen nirgends vorkommt. Von den Reihen des Chores ist nur v. 7 eine Tripodie; v. 8 u. 9 sind zwei trochäische Tetrapodien eingemischt. V. 6 dochmisch

Endlich gehört hierher von Aeschylus noch der Refrai Supplic. 162 am Ende einer trochäischen Strophe, s. II, 2. A.

Sophokles.

Der threnodischen Parodos der Elektra gehen freie anapästische Systeme der Elektra voraus (86), die sich jedoch von der strengen Form nur durch die unmittelbare Aufeinanderfolge spondeischer Parömiaci unterscheiden:

ὦ πάρος ἄγνων καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἄηρ, ὥς μοι πολλὰς μὲν θρήνων
φθάς,

πολλὰς δ' ἀντήρεις ἤσθου.

Dieselbe Verbindung wird v. 102 wiederholt. Der antistrophischen Responsion, die sich hier ungesucht aufdrängt, steht nur entgegen:

v. 99. σκίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει·

116. φόνον ἡμετέρου,

Dem Gedanken, dass die den anapästischen Systemen bei gemischten selbständigen Dipodieen nicht als selbständige Reihen von zwei Takten anzusehen, sondern durch eine von der begleitenden Instrumentalmusik ausgefüllte Pause von zwei Takten zu Tetrapodieen erweitert worden wären, widerspricht an vielen Stellen der Sinn und die sprachliche Struktur, die durch eine unmotivirte Pause im Zeitbetrage von zwei ganzen Anapästen arg verletzt werden würde. Die Annahme einer Lücke halten wir nicht für gerechtfertigt, dagegen können die Worte φονίῳ πελέκει sehr wohl wegfallen, wodurch die antistrophische Responsion vollständig hergestellt wird. S. Gleditsch *Cantica* S. 36. — Von dem Threnos selber ist das dritte Strophenpaar und die Epodos anapästisch.

γ' 193—202. 203—220.

Die 7 anapästischen Reihen des Chores schliessen v. 200 mit einem Ithyphallicus ἦν ὁ ταῦτα πράσσων ab; an die darauf folgenden 4 Reihen der Elektra reiht sich eine mit einem Dochmius beginnende, grösstentheils alloiometrische Gruppe von 6 Versen:

205 τοὺς ἐμὸς ἶδε πατήρ

θανάτους αἰκεῖς διδύμαιν χειροῖν,

αἶ τὸν ἐμὸν εἶλον βλον | πρόδοτον, αἶ μ' ἀπώλισαν·

209 οἷς θεὸς ἔ μέγας Ὀλύμπιος | ποῖνιμα πάθια παθεῖν πέφω,

μηδέ ποτ' ἀγλαῖας ἀποναίαιτο

τοιαῖδ' ἀνύσαντες ἔργα.

Presbys und Hyllos vertheilt sind, das Uebrige wird von Herkles vorgetragen. In *στρο.* und *άντ.* β' 1006—1017. 1027—1038 gehen fünf Hexametern zwei anapästische und eine iambische Reihe voraus:

<i>πᾶ μου ψαύεις; ποῦ κλίνεις;</i>	— — — — —
<i>ἀπολείς μ', ἀπολείς.</i>	υ υ — —
<i>ἀνατίτροφας ὃ τι καὶ μύσῃ.</i>	υ υ υ υ υ — υ —

Um *στρο.* β' schliessen sich *στρο.* und *άντ.* α', aus zwei logaöischen Reihen mit vorausgeschickter Interjektion *αἰαί* (*αἰαί*) bestehend:

ἐᾷτέ μ', ἐᾷτέ με δύσμορον εὐνάσθαι,
ἐᾷθ' ὕστατον εὐνάσθαι.

υ υ υ υ — υ — υ υ — υ —
υ υ υ υ — υ υ — υ —

Um *άντ.* β' schliessen sich *στρο.* und *άντ.* γ' aus zwei dochmischen Dimetern:

ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ; τᾷδ' ἐμὲ τᾷδ' ἐμὲ
πρόσλαβε κουφίσας, ἔ, ἔ, ἰὼ δαίμον.

υ υ — υ — — υ — υ υ
υ υ — υ — — υ υ — υ —

Ob auch Oedip. tyr. 1308—1311 den freien Anapästen zuzählen ist, lässt sich bei der Verderbtheit des Textes nicht sicher entscheiden.

Euripides.

Der Hauptvertreter der freien Anapäste ist Euripides, der sie mit ausserordentlicher Vorliebe in den Monodien seiner Tragödien gebraucht und ihnen hier eine fast noch ausgedehntere Stelle als den daktylischen und iambisch-trochäischen Maasse angewiesen hat, überall aber nach festen durch Ton und Inhalt gegebenen Principien. Während er nämlich die kyklischen Daktylen und Iambo-Trochäen für bewegtere und affektvollere Situationen wählt und den höchsten Grad des tragischen Pathos in dochmischen Monodien ausdrückt, gebraucht er die Anapäste vorzugsweise für die in einem schwermüthigen und melancholischen Tone gehaltenen Parthien und lässt deshalb die spondeischen Formen in ihnen vorherrschen. Nur ein einziges Mal kommt sie in einem antistrophisch gebildeten Threnos vor, nämlich in der threnodischen Parodos der Troades, wo zwei anapästische Strophenpaare auf einander folgen, α' 153—175, 176—194.

καὶ μοι θάνατος καὶ αἰὶς ἔστιν.
ἀποκατέλθω μοι
(ἐγὼ καὶ οἱ ἄλλοι οὗτοι ἀνθρώποι),
1120 ἀποκατέλθω ἰδίῳ
ἔργῳ ἀποκατέλθω,
ὅτι οὐ δύναμαι εἰς ταῦτα μένειν.
ὡς περὶ ἐμοῦ θάνατος ἀπὸ
μακάρεσσιν ἐκτελέσεται.

- [illegible]

V. 1385 sollte man statt des Eupolideums einen synkopir-
troch. Tetrameter erwarten, etwa πῶς ἀλλάξω βίον u. s.
V. 1374 haben wir als Parömiacus hergestellt; die Aphän-
am Schlusse erklärt sich durch den schnell darauf folgen-
bewegten Dochmius.

Hecub. 59—215 zerfällt in drei Parthieen, die Monodie Hecuba, der Chorführerin und das Amoibaion zwischen Hecuba und Polyxena. Zweimal sind zwei daktyl. Hexameter einmischend 74. 75 und 90. 91; zweimal eine daktylische Peripodie mit folgender iambischer Tripodie 167. 168 und 209. 210, einmal eine einzelne iambische Tripodie v. 77, und endlich mehrere einzelne, meist langsilbige Dochmien 182. 185. 189. 195, sowie vielleicht 200. 201, wo jedoch auch eine Corruptheit vorhanden sein kann.

Ion 144—183. Ueber den abweichenden Inhalt s. d. S. 159. Der Anfang ist so abzutheilen:

ἀλλ' ἐκπαύσω γὰρ μόχθους
δάφνας ὀλκοῖς, χρυσέων δ' ἐκ
τευχέων ῥίψω γαίης παγάν,

Zwei daktylische Pentapodien, zwei iambische Tetrapodien, die eine synkopirt, die andere aufgelöst, und eine trochäische Hexapodie als Schluss.

Iphig. Aul. prolog. 117—164. Die Parömiaci sind meistens spondeisch, fast immer zwei neben einander. Der Inhalt (ein Gespräch zwischen Agamemnon und dem Presbys) passt in keiner Weise zu den freien Anapästen des Euripides, wie auch die sonstige metrische Anordnung des Prologs von der Euripideischen Technik abweicht.

Klaganapäste in der Form strenger Systeme Medea 90 und Hippolyt 156, dort unmittelbar vor, hier unmittelbar nach der Parodos. Hierher auch Prometheus 93.

§ 19.

Freie Systeme der Komödie.

Die freien anapästischen Systeme der Komödie repräsentirt vier verschiedene Stilarten.

1. Am häufigsten sind die Parodien der tragischen Klaganapäste. Besonders hat es Aristophanes auf die Parodie Euripideischer Monodien abgesehen, aber auch Sophokles muß sich Anspielungen gefallen lassen. Wir haben die hierher gehörigen Stellen bereits oben S. 153 aufgeführt. Eigenthümlich ist es, dass Aristophanes die parodirenden Klaganapäste gewöhnlich in der der Komödie geläufigeren Form des strengen Systems bildet, worin ihm Euripides Medea 96 und Hippolyt 156 vorangegangen war, und dass er auch da, wo er freie Anapäste anwendet, sich der Primärformen mit Vermeidung der alloiometrischen Reihen bedient. Nur in der Echoparthie Theophr. 1065 kommt auch die katalektisch-anapästische Dipodie vor.

2. Anders die freien Anapäste antistrophischer Composition Ran. 372—376=377—381, die aus lauter spondeischen Reihen bestehen, drei Parömiaci, ein Prosodiakos (v. 3) und eine akatalektische Tetrapodie und Dipodie. Bloss v. 6 der Antistrophe ist in der Eigennamen *Θωρηκίων* eine zweisilbige Thesis statt der Länge zugelassen.

χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως
εἰς τοὺς ἐνανθείς κόλπους
λειμώνων ἐγκροῦν
κάπισκώπτων
καὶ παίζων καὶ χλευάζων.
ἡρίσσεται δ' ἐξαρκούντως.

mit nichter | Später, *bei den v' Anstößen.*

Ob aber diese metrische Form in den eigentlichen Eubäion vorkam, das läßt sich nicht nachweisen. Wahrscheinlich ist wir hier ein Metrum der alten Pyrrhische vor uns, eines aufgesangenes, der sich dem Eubäerion annähert, aber in rigoren Rhythmen bewegt. In der Pyrrhische hatte der in vorliegenden Strophe wiederholt angewandte Proceleusmaticus so eigentliche Stelle und wurde daher auch Pyrrhichius genannt^{*)}. Auch die systematische Form ist der Pyrrhische ganz fremden, die in ihrer schnellen Bewegung hier keine Pausen statet.

4. Ausser den Anapästten, in welchen Aristophanes die gleichen Klaganapäste und die prosodischen und pyrrhichischen Gesänge nachahmt, tritt uns bei ihm noch eine Anzahl göttlicher Strophen entgegen, die im Tone wie im metrischen

^{*)} Aristid. 37. Auch der Name *σπονδοσπαστός* bezieht sich auf besondernenden Kampfesart bei der Pyrrhische, Plat. 923d. Ross, ad 5, 128.

Bau übereinkommen und vielleicht als eine der Komödie eigenthümliche Form anzusehen sind. Es sind durchweg Chorgesänge in antistrophischer Form, ihren Inhalt charakterisirt eine äusserst aufgeregte Stimmung, die in einer sehr komischen Situation hervortritt und durch ihr Pathos die Komik nur noch um so stärker hervorhebt. So Lysistr. 476 der gewaltige Zwischensatz zwischen Weibern und Greisen, der eben in thatsächliche Handgreiflichkeit übergehen will, Aves 327 die Erbitterung des verathenen und racheschnaubenden Vögelchors, Thesmoph. 667 die Verfolgung von Euripides' unverschämtem Schwager durch die noch unverschämteren Athenerinnen, denen er eben eine als Säugling verummte Weinflasche entreisst und von denen er nun mit den grässlichsten Flüchen des Himmels überschüttet wird. Die bewegte Stimmung findet in flüchtigen, vielfach aufgelösten Anapästen sowie in zugemischten päonischen und dochmischen Reihen ihren rhythmischen Ausdruck, während das hinzutretende Pathos durch spondeische Anapäste bezeichnet wird. Die Metabole des Rhythmus entspricht hier genau der von Aristides p. 99 gegebene Darstellung*).

Aves. 327 — 335 = 343 — 351 ἀντιστρ.

ὦ ἰώ,
ἔπαγ', ἐπιθ', ἐπίφερε πολέμιον ὄρμα
φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι·
ὥς δει' τῷδ' οἰμώζειν ἄμφω
καὶ δοῦναι φύγῃ φορβάν.
οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολὺν πέλαγος ἔστιν ὃ τι δέξεται
τῷδ' ἀποφυγόντε με.

υ — υ —
ω ω ω ω ω ω — —
ω — ω ω — —
ω ω ω ω — —
ω — — — — —
ω — — — — —
— υ ω — υ ω — υ ω — υ ω
— υ ω — υ ω — υ ω — υ ω
— υ ω — υ ω

Die Strophe besteht aus einem anapästischen und einem päonischen Theile. In dem ersten Theile werden zwei Prosodien

*) Gr. Rhythmik³ S. 234.

Ἰσθία σίμωνος.

ἦν ὦν ἦν ὦν — ἦν ὦν ὦν ἦν — ἦν ἦν
 ὦν ἦν ὦν — ἦν ὦν ὦν ἦν ὦν ἦν ἦν
 ἦν ὦν ἦν —
 ἦν ὦν ἦν — ἦν — ἦν —
 ἦν ὦν ἦν ἦν
 ἦν ὦν ἦν ἦν ἦν ἦν ἦν ἦν
 ἦν — ἦν ἦν

Die Strophe ist analog der vorausgehenden gebildet, nur dass die Ploien (vier Dimeter, der erste mit mittelstättiger Anakrusis) vorausschieben. V. 2 der Strophe ist nach einem interpolierten Laurentianus in οὐ γὰρ ἔσ' εἶναι(δ)ε verändert, was aber unwichtig ist, da einem Ploion antistrophisch auch ein Ditrochäus vorgeordnet kann (s. IV, 1). V. 6 durchgängige Auflösung der Anaphora. V. 1 Antistich ist vielleicht zu schreiben ἔνδ' γὰρ ὠ(αῖ)οντο κάμωρ' ἔν' ἀργουσίῃ mit Veränderung von εἶναι in αἰεταῖον. Hermann Elem. p. 383 schreibt, eine Reapetition der Füllben versuchend: ἔνδ' γὰρ ἔσ' ἔν' εἶναι κάμωρ' ἔν' ἀργουσίῃ und v. 2 εἶναι γένετ' ἔν' αἶμας ἔλα με καπατήριον.

Thesmoph. 667 — 686 = 707 — 725.

Die ganze Gruppe, der dies Strophenpaar angehört, ist folgendermassen angeordnet:

655: Anapäst. Tetrameter:

(Aufforderung zur Verfolgung.)

659: Troch. Tetrameter.

(Verfolgung.)

667: *στρο.*

687: 2 troch. Tetram.

689: Trimeter.

(Entwendung der Flasche.)

699: Troch. Tetram. m. vorausgehend. Dochmien.

(Neue Verwünschung u. Verfolg.)

707: *άντ.*

726: 2 troch. Tetram.

Die symmetrische Anordnung ist durchaus aristophanisch; namentlich erinnern die den Strophen folgenden 2 Tetrameter der Chorführerin an die syntagmatische Form (vgl. § 13). Die Dochmien v. 700 sind durch die neue Situation motivirt; um die Concinnität auch so noch hervortreten zu lassen, ist die Zahl der folgenden Tetrameter geringer als v. 659. Dass die *στρο.* und *άντ.* hier in völliger metrischer Responsion stehen müssen, ist ohne Zweifel. Die Verdorbenheit der Handschriften und namentlich die vielfachen Interpolationen in der Antistr. machen die Herstellung der Responsion sehr schwierig. *Στρο.* wie *άντ.* zerfällt nach dem Inhalte wie nach den metrischen Bau in zwei Theile. Die erste beginnt anapästisch und endet mit zwei dochmischen Dimetern, dazwischen steht ein einzelner trochäischer Vers:

*Ἦν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσια, | δώσει τε δίκην καὶ πρὸς τοῦτο
τοῖς ἄλλοις ἔσται ἄπασιν
παράδειγμ' ὕβρεως ἀδίκων τ' ἔργων | ἀθέων τε τρόπων· φήσει δ'
εἶναι | τε θεοὺς φανερώς, δείξει τ' ἦδη
πᾶσιν ἀνθρώποις σεβίζειν δαίμονας,
† [δικαίως τ' ἐφέποντας] ὅσια καὶ νόμιμα
μηδομένους ποιεῖν ὃ τι καλῶς ἔχει.*

V. 2 der Antistr. würde durch Auswerfung von *φάυλος* mit *ἀποδράς* entsprechen: *ὄθεν ἦκεις, ἀποδράς τ' οὐ λείξεις.* V. 3 ist in der Str. ein troch. Trimeter, in der Antistr. ein Tetrameter, vielleicht ist hier *εὐχομαι* Interpolation: *τοῦτο μέντοι μὴ γένοιτο μηδαμῶς. [ἀπεύχομαι].* Der verdorbene Anfang von v. 4 muss ein Dochmius sein wie in der Antistr. *τίς οὖν σοι, τίς ἄν.*

Der zweite Theil ist iambisch, Tetrapodieen und im Anfang ein katal. Trimeter. Auch der letzte Vers ist nicht dochmisch, sondern als akat. iambischer Tetrameter zu messen, in dem

Zweites Buch.

Die einfachen Metra des iambischen Rhythmengeschlechtes.

(Iamben, Trochäen, Ionici.)

§ 20.

Iamben und Trochäen. Ihr ethischer Charakter und Ursprung.

Im iambischen oder diplasischen Rhythmengeschlechte sind drei gleiche Zeitmomente zu einem Takte (ποὺς oder ῥυθμός) vereint, von denen ein jedes entweder einen oder zwei Chronoi protoi (Moren) enthält. So entsteht ein dreizeitiger (trochäischer und iambischer) und ein sechszeitiger (ionischer) Rhythmus. Die Theorie des letzteren behandelt der vierte Abschnitt*).

Der dreizeitige Rhythmus bildet seiner metrischen Form nach entweder einen zweisilbigen oder dreisilbigen Fuss; im letzteren Falle ist jeder der Chronoi protoi durch eine einzeitige Kürze ausgedrückt, im ersteren sind zwei Chronoi protoi zu einer zweizeitigen Länge vereint. Die zweisilbige (aus Länge und Kürze bestehende) Form ist die häufigste und ursprünglichste. Die Länge ist die Trägerin in der Arsis; da sie den doppelten Zeitumfang der zu ihr gehörenden thetischen Kürze enthält, so wird das ganze Rhythmengeschlecht γένος διπλάσιον. *genus duplex* genannt. Die dreisilbige (tribrachische) Form ist ungleich seltener und wird deshalb von den Alten als eine Auflösung (διαίρεσις) des zweisilbigen Fusses aufgefasst. Die Anwendung des Tribrachys macht den Rhythmus lebhafter und bewegter, indem durch ihn die Zeit in kleinere, rascher auf einander folgende Momente zerlegt wird, und dient daher namentlich der dramatischen Poesie als ein wirksames Mittel, um

*) Die antike Rhythmik kennt auch einen diplasischen Takt von 12 Moren, den Trochaïos semantos und Orthios. S. oben § 2.

Maßfange haben sie von allen Rhythmen den leichtesten und bescheidensten Gang, der sich schon in dem Namen *epopsalos* ausspricht, während ihnen die ungerade Zahl der Takttheile und die Ungleichheit zwischen Arsis und Thesis zugleich einen erregten und oft dem Pathos sich nähernden Charakter verleiht; her sind sie vorwiegend das Maass der antiken Orchestik, vgl. Aristid. 98: *οὗτε δὲ ἐν ἀνδρασὶ περὶ τοῦ ὀρίου οὐ μὲν τοῦ ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ καὶ ὁμοῖον ῥυθμὸν καὶ ἐν τῷ ὁμοῖον*. Schon der Name *epopsalos* bezeichnet den Tanz-

⁹⁷⁾ Aristid. *rhythm.* 808 Mor. = Psall. *rhythm.* fr. 11. Aristid. *mus.* = Mart. Capell. 198. *Gr. Rhythmus* S. 212.

⁹⁸⁾ Aristid. 97. Dionys. *de corp.* 16. Quintil. *inst.* 9, 4, 21: *arsis et a levis et ad levis surgens, leviterque a levis in levis descendit*. Was Aristotel. *poet.* 4 und *eth.* 8, 8 von dem Elfen des Iambos 3, bezieht sich auf den Trimeter im Gegenstand zum hoch. Trimeter 1 daktyl. Hexameter, v. § 23.

⁹⁹⁾ Aristid. 97: *οὗτε δὲ αὖ ἐν τῷ ἀνδρασὶ, ἀρσυστάς μιν δὲ τῷ ἀδρᾷ περὶ τοῦ αὐτοῦ, ἰσχυροῦς δὲ δὴ ἐν τῷ ὁμοῖον αὐτοῦ καὶ ὁμοῖον καὶ ἀρσυστάς*.

rhythmus*). Ihren frühesten Gebrauch fanden sie in den heiteren Tanzweisen, die bei der Cultusfeier des Dionysos und der Demeter üblich waren, namentlich in den Liedern der Ernte- und Weinlese, mit denen sich sehr frühzeitig ein orchestrisches Element verband. Wenn auch die bei den Alten übliche Zurückführung des Namens Iamben auf die Dienerin der Demeter nicht als historische Tradition gelten darf**), so zeigt sie doch die gewiss richtige Ansicht, welche die Griechen selber mit dem Ursprunge und dem frühesten Gebrauche der Iamben verbanden. Die Ableitung des Namens von *λάττειν* weist ebenfalls auf die scherzenden und spottenden Gesänge der demetreisch-dionysischen Festfeier. Auch der Name Ithyphallicus deutet auf den Ursprung dieses Metrums aus dem Dionysusculte***). Seinen ersten Anfängen nach mag das diplasische Rhythmengeschlecht eben so weit hinaufreichen als das daktylische, aber ungleich später erst gelang es ihm, sich zu bestimmt ausgeprägten Formen zu fixiren und in der Litteratur Eingang zu finden. Denn während den ruhigen Daktylen und Anapästten in den ernsten Hymnen und Prosodien, im Epos wie in der älteren Kitharodik und Aulodik eine ausschliessliche Pflege zu Theil wurde, die durch den ernsten und gemessenen Charakter dieser Dichtungsarten bedingt war, blieben die heiteren Lieder des iambischen und trochäischen Maasses, die der ungezügelt übersprudelnden Freude der Ernte- und Weinlese angehörten, ein Erguss des Augenblicks und wurden aus dem poetischen Geiste des eigentlichen Volkslebens mit jedem neuen Feste von neuem geboren. Erst der Ionier Archilochus war es, der diese Rhythmen aus dem Kreise der demetreisch-dionysischen Volksfeste hervorzog und daher vielfach als ihr Erfinder genannt wird†). Der Insel Paros entstammend, wo jene Culte von Alters her heimisch waren, und selber ein Sänger dionysischer Festlieder (— noch ist uns aus seinen Iobacchen

5) Schol. Hephaest. 158. Mar. Victor. 2487. Plot. 2625. Diomed. 474. Besonders wird mit dem Namen *ζορεῖος* die aufgelöste Form des Trochäus der Tribrachys, bezeichnet.

**) Schol. Hephaest. 157. Draco 162. Tricha 5. Diomed. 473. Plot. 2625. Etymol. magn. s. h. v. Eustath. ad Od. 11, 277. Schol. Nicand. ad Alexiph. 130. Procl. chrest. 7. Apollod. 1, 5. Hymn. Cer. 195. Anagram. ed. Keil p. 5.

***) S. § 27.

†) Plut. de mus. 28. Mar. Victor. 2585. Atil. Fort. 2692. Horat. A. P. 79. Ovid. Ib. 521.

der Theorie der Alten sowie die Gliederung von Haupt Nebenarsis gibt Westphal *Fragm. u. Lehrs.* S. 185 und *Gr. Rhythm.*³ S. 254, 273, 277. Die Frage, ob auch eine diplasi Monopodie eine selbständige Reihe bilden kann, beantwortet sich in derselben Weise wie bei der anapästischen Monopodie (vgl. S. 5*).

Je nach dem Umfange und der Gliederung der Reihe modificirt sich der ethische Charakter des Rhythmus. In Hexapodie als der ausgedehntesten Reihe hat der iambische und trochäische Rhythmus den gemessensten und würdevollen Gang; in der nach dem Verhältnisse des päonischen Geschlechts gegliederten Pentapodie ist er wie dieses**) stürmisch enthusiastisch, aber voll Kraft und Pathos; die Tetrapodie, weitem die häufigste Reihe, schreitet leicht und einfach ein noch leichter und rascher ist die Tripodie, die daher vorzugsweise in den phallophorischen Festgesängen gebraucht wird (Ithyphallicus); die Dipodie endlich, von allen Reihen die kürzeste und am schnellsten vorüberauschende, wird nur in rhythmischen Compositionen von sehr bewegtem Charakter wie als eilender Abschluss eines Systemes gebraucht.

Die grösste Mannichfaltigkeit erreicht das iambische und trochäische Maass durch die Synkope der Thesis, ein Gewand welches gerade für das diplasische Geschlecht am häufigsten angewandt und am schürftesten ausgeprägt ist und ohne dessen Beachtung die Einsicht in die einheitliche Composition kunstreicheren iambischen und trochäischen Strophen, wie namentlich dem diastaltischen Tropos der Tragödie angehörig, verschlossen bleibt. In seiner einfachsten und ältesten Form wird der dreizeitige iambische und trochäische Takt durch zwei oder drei Silben ausgedrückt (vergl. S. 174). Auf einer weiteren Entwicklungsstufe, deren erste Anfänge sich indess schon Archilochus zeigen, kann der ganze Takt durch eine einzige Silbe ausgedrückt werden. Diese ist entweder eine zweizeitige Länge, die die Geltung der Arsis hat und neben der die

*) Vgl. *Mar. Victor.* 2531. — Diese Messung und Terminologie iambischen und trochäischen Reihen und Verse bei den antiken Metrikern ist dieselbe wie bei den Anapästen, nur dass der Unterschied der *μετρηται εἰς συλλαβὴν* und *εἰς δισύλλαβον* nicht stattfindet. Die Stelle gesammelt § 1.

**) *Aristid.* 98.

§ 22.

Iamben und Trochäen mit mittelzeitiger (irrationaler) Thesis.

(Zulassung des Spondeus, Anapäst, Daktylus.)

Eine jede Hauptarsis und jede bedeutungsvoller hervortretende Nebenarsis der Reihe bedarf einer grösseren Intension, da sie nicht bloss über die folgende Thesis, sondern auch über die weniger betonten Arsen hervorgehoben werden soll. Diese Intension bringt eine Remission der Stimme in der jener Arsis unmittelbar vorausgehenden Thesis hervor, auf der die Stimme, gleichsam um grössere Kraft zu gewinnen, sich sammelt. Die Thesis kann sich daher an dieser Stelle verlängern und im Metrum durch eine lange Silbe ausgedrückt werden, dem Rhythmus nach ist sie jedoch nur ein χρόνος ἄλογος (*tempus irrationabile*) von $1\frac{1}{2}$ Moren (χρόνοι πρῶτοι), sie überschreitet das Maass der einzeitigen Kürze, ohne aber den Umfang einer zweizeitigen Länge zu erreichen, sie retardirt den iambischen und trochäischen Takt, ohne den Grundrhythmus aufzuheben. Die rhythmische Theorie der Alten sieht in der Zulassung der irrationalen Länge einen Rhythmenwechsel (μεταβολὴ ἐκ ῥητοῦ sc. ποδὸς εἰς ἄλογον, Aristid. 42),

$$\begin{array}{cc} \text{—} \cup & \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} & \text{—} \text{—} \end{array}$$

$$\text{—} \text{—} \quad \text{—} \text{—}$$

ποὺς ῥητός, ἄλογος,

aber solche Veränderungen im Rhythmus bringen keinen Wechsel des γένος hervor, wie dies Aristides p. 99 ausdrücklich erklärt: αἰ τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ (d. h. dasselbe Rhythmengeschlecht) τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν (d. h. nur um eine halbe More) ποιοῦμεναι διαφοράν.

Ohne Ausnahme ist die irrationale Thesis vor der Hauptarsis der Reihe zulässig, da diese die grösste Intension erfordert. Sie kann daher im Auslaute jeder trochäischen und im Anlaute jeder iambischen Reihe (im letzteren Falle als Anakrusis) stattfinden, weil hier überall auf die Thesis eine Hauptarsis folgt:

$$\text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—}$$

$$\text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—}$$

Im Inlaute der Reihe tritt dagegen die irrationale Thesis nur vor solchen Arsen ein, deren Gewicht sich über eine Dipodie oder Tripodie erstreckt. Daher kann die Hexapodie im Inlaute

Ungabe der zweiten Hälfte des katalektisch-iambischen Tetrameters nicht ausgefüllt werden kann.

*) Für den iambischen Trimeter steht diese Farcoussien fest, doch kann es fraglich erscheinen, ob sie die Strophen war. S. § 27.

**) Hauptst. 17. 19–20. Trich. 154, 162 etc.

Wie im rationalen, so kann auch im irrationalen Trochäus und Iambus die Arsis in zwei Kürzen aufgelöst werden. Die Rhythmik hat für alle diese Formen eine genaue Terminologie: der irrationale Trochäus ($\text{—} \text{ } \alpha$) heisst *χορείος ἄλογος*, der irrationale Trochäus mit aufgelöster Arsis ($\text{—} \text{ } \alpha$) *χορείος ἄλογος τροχαιοειδής*, der irrationale Iambus ($\alpha \text{ —}$) *ὄρθιος*, der irrationale Iambus mit aufgelöster Arsis ($\alpha \text{ —}$) *χορείος ἄλογος λαμβοειδής*. Die aufgelösten irrationalen Füße gleichen in ihrer metrischen Form dem Anapäst und Daktylus, aber sie stehen im Ictus des Trochäus und Iambus analog und werden eben deshalb *τροχαιοειδής* und *λαμβοειδής* genannt*). Es darf nicht befremden, dass die antike Metrik, die nicht den Rhythmus, sondern nur die äusseren Silbenbeschaffenheit berücksichtigt, zwischen den aufgelösten irrationalen Füßen und den Anapästen und Daktylen keinen Unterschied macht, so wenig sie den irrationalen Trochäus und Iambus von dem metrisch gleichen, aber rhythmisch durchaus verschiedenen Spondeus unterscheidet. Hephästion p. 19 sagt kurzweg: *τὸ τροχαϊκὸν... δέχεται... κατὰ... τὰς ἀρτίους (χώρας)... καὶ σπονδεῖον καὶ ἀνάπαιστον* und p. 17: *τὸ λαμβικὸν δέχεται κατὰ μὲν τὰς περιττὰς χώρας... σπονδεῖον, δάκτυλον*.

Die irrationale Thesis lässt keine Auflösung zu. Unrichtig ist es, wenn die Metriker dies annehmen**). Sie verstehen unter dem *anapaestus* den in den dialogischen Iamben eingemischten kyklischen Anapäst, der aber mit dem irrationalen Iambus nicht zu thun hat und schon deswegen keine Auflösung desselben sein kann, weil er auch an solchen Stellen des Verses vorkommt, von welchen der Spondeus bei den Griechen durchaus fern gehalten ist. Das Nähere über den kyklischen Anapäst der iambischen Verse sowie den kyklischen Daktylus der trochäischen Verse s. § 27. 28. 29.

Um einen besonderen rhythmischen Effekt zu erreichen wird die irrationale Thesis auch bisweilen an solchen Stellen gebraucht, wo keine gewichtigere Nebenarsis folgt, z. B. vor der letzten Arsis der Reihe. Dadurch entstehen die sogenannten

*) Aristox. rhythm. 292. 294. Bacchius 24. 25. Aristid. 39. Boeckh Metr. Pind. 41.

**) Iuba apud Rufin. 2711 = 562, 14 K. ex iambi solutione tribrachya . spondei autem solutiones duas, dactylum et anapaestum. Mar. Victorinus 2525 = 80, 6 K. ex iambo tribrachys, ex spondeo autem soluto dactylus anapaestus creantur. Atil. Fortunat. 286, 21 K.

metaphern, bei erotischen und symposiastischen Dichtern und der Komödie^{*)} einen ausgedehnten Gebrauch gefunden; von im hesychastischen Tropos der ernsten Chorlyrik dagegen sind sie ausgeschlossen^{**)}, und wo sie den tragischen (diastaltischen) Tropos dienen, haben sie durch kunstreiche Modifikationen des Stroms, die wir § 25 darstellen werden, ihren ursprünglichen planischen Charakter eingebüßt. Die bei weitem häufigste ohne der systaltischen Trochäen ist die Tetrapodie (Dimeter) in der für die zweite und vierte Thesis gestatteten Iramitidien^{***)}. Wie in dem ältesten daktylischen Metrum zwei Triaden zum Hexameter vereint sind, so werden im trochäischen ausser zunächst zwei Tetrapodien, eine akatalektische und eine telektische ohne darsichstretende Pause (Hiotus), doch mit

*) Vgl. Gr. Rhythm. 2 S. 282.

**) Von den trochäisch daktylischen und epitritisch-daktylischen oben ist hier oben: wenig die Rede wie von der Epitritisch ständere schlicher Reiten.

***) Vgl. S. 128.

Einhaltung der Wortcäsur zu einem einheitlichen Verse, dem katalektisch-trochäischen Tetrameter verbunden

— — — — — | — — — — —

Der leichte Charakter dieses uralten Verses (s. Allg. Theorie S. 40 u. 49) wird von den Alten oft bezeugt. Am nächsten berührt er sich mit dem Ethos des iambischen Tetrameters, der ihm sowohl im Rhythmus wie im Umfange der beiden Reihen gleichkommt, aber durch seine Anakrusis mehr Lebendigkeit und Energie erhält; der iambische Trimeter übertrifft ihn an Würde und Kraft, da dieser durch die grössere (hexapodische) Ausdehnung der Reihe einen bei weitem gemesseneren Gang einhält als der in leichten tetrapodischen Reihen dahineilende Tetrameter. Wie Dionysius den *ποὺς τροχαῖος* gegenüber dem *ιαμβος* als *ἀγνίστερος* bezeichnet, so ist dem Aristoteles der trochäische Tetrameter *κορδακικώτερος, σατυρικός, ὀρχηστικώτερος**), alles Ausdrücke, die den leichten und schwunglosen, für rasche Tänze und weniger ernste, ja lascive Poesie geeigneten Rhythmus bezeichnen. Den Ursprung des Verses aus den ausgelassenen dionysischen Cultusgesängen zeigt noch der Gebrauch bei Archilochus, der in ihm dionysische Lieder gedichtet hat, fr. 77:

ὥς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον, οἶνον συγκραυνωθεὶς φρένας**).

Häufiger scheint er bei Archilochus, so viel aus den kargen Fragmenten hervorgeht, als Maass der skoptischen Poesie gedient zu haben, was ebenfalls mit jenem Gebrauche bei dionysischen Festzügen zusammenhängt, doch ohne die Energie und die bittere Gereiztheit, die den skoptischen Trimetern eigenthümlich ist; auch für leichte erotische und symposische Poesieen kommt er

*) Dion. comp. verb. 17. Aristot. rhetor. 3, 8. Poet. 4. Mar. Victor. 2530: *aptum festinis narrationibus, est enim et agitata et colubile*. Anonym. Ambros. Studem. Anecd. Var. I 223 p. 5: *τροχαῖος ἑυθμός*, überhaupt vom Trochäus.

**) Die Dithyramben gehören zwar dem hesychastischen Tropos an (Gr. Rhythm. I S. 192), aber auch sonst stehen ihnen systaltische Rhythmen nicht fern (IV, 1), woraus hervorzugehen scheint, dass der hesychastische Charakter wenigstens nicht immer gewahrt wurde. Ein ähnliches Beispiel gibt Serv. 1819:

Tolle thyrsos, acra pulsa, iam Lyaeus advenit.

ein eigentlich melischer zu sein; eine lebhafte Musik begleitet die raschen Bewegungen des Chores, indem die Trochäen bald als fröhliches Tanzmaass dienen, wie in der Parodos des *Friedens* bald die eilende Hast der Verfolgung darstellen, wie in den *Thesmophoriazuszen* und *Achtern*. 204, wozu bereits der Scholiast bemerkt: *λύγανον δὲ εἰς μέγαν σπερσάδα ἀπλόσπονον ἢ εἰς διὰδρόμην περὶ τὸν σπινθῆρα*. Sehr significant ist die Stelle *Par* 552, wo der Vortrag ohne Satzende aus Trimetern in Tetrameter übergeht in genauer Uebereinstimmung mit dem froh bewegten Inhalte:

*) Mit jenem Charakter stimmt es überein, dass der Tetrameter bei archaischen Dichtern auch in Liedern von leidenschaftlich-erregtem Tone gebraucht wurde. Anonym. *Anth.* I. 1. *ἄπλοσπονος τοῦ τοῦ σπινθῆρος ἐπὶ τὸν σπινθῆρα, ὃς ἐστὶν*

Ἐγὼ, ὦ ἦ ἔγω· δούλοιο δούλοιοιο σπινθῆρα.

**) Leopoldus Schmidt, *quæst. Epicharmæ* Spz. I. Bonn 1848.

***) Schol. ad *Achtern*. 204.

†) Wegen ihrer Stelle am Schluss wohl schwerlich als Epicharm aufgenommen.

τὰ γεωργικὰ σκεύη λαβόντας εἰς ἀγρὸν
ὥς τάχιστ' ἄνευ δορατίου καὶ ἔλφους κἀκοντίου u. s. w.

In der mittleren und neueren Komödie (und danach bei Plaut und Terenz) ist der trochäische Tetrameter nach dem Trimeter das üblichste Metrum, namentlich sind in der mittleren Komödie lange Parthieen darin gehalten, doch lässt sich das Nähere d. Gebrauches nicht mehr erkennen.

Auch in dem Satyrdrama und der ebenfalls aus den dionysischen Festgesängen erwachsenen Tragödie bildet der Tetrameter ein häufiges Maass und bewahrt hier seinen systaltischen Tropos*). Wir haben für die Tragödie drei Perioden zu unterscheiden. In der ersten Periode hatte die Tragödie die ilangemessenen Rhythmen noch nicht mit voller Sicherheit gewählt und herausgebildet, deshalb hatten die trochäischen Tetrameter auch im Dialog eine vorwaltende Stelle, worüber die genaue Angabe bei Aristot. poet. 4. So bei Phrynichus, der wegen des häufigen Gebrauches Erfinder des Tetrameters genannt wird**. Die letzten Spuren dieser Anwendung zeigen sich noch in den Persern, wo fast das ganze erste Epeisodion (158 ff. 215 ff.) und ein Theil des dritten (701 ff.) in Trochäen gehalten ist. — In der weiteren Entwicklung der Tragödie wird der Tetrameter aus dem Dialoge verdrängt und, wie es scheint, nur melisch vorgetragen ähnlich wie dies in der Aristophanäischen Komödie gegenüber den älteren sicilischen der Fall ist. Sehr selten ist er in den Stücken der zweiten Periode (bis etwa Ol. 90 oder 91); er findet sich hier nur in den Schlussparthieen Agam. 1649 (vereinzelt v. 134. 46. 47) und Oed. tyr. 1515, wo der bewegte Inhalt der Anwendung anapästischer Systeme widerstrebte. In der neueren Tragödie (seit Ol. 91) wird der Gebrauch des Tetrameters wieder so häufig, dass wir mit Ausnahme der Trachinierinnen und der Euripideischen Elektra, deren Abfassungszeit ohnehin nicht sicher steht, kein Stück aus dieser Zeit besitzen, welches der Tetrameter entbehrte; der Grund davon ist in dem bewegteren Charakter zu suchen, den die Dramen dieser Periode auch sonst im Metrum

*) Auch sonst kommt in der Tragödie neben dem tragischen dem systaltischen Tropos vor, wie in den *Θρήνοι* und *οἴκτοι*. Dies ist die *μεταβολὴ κατ' ἥθος* oder *κατὰ τρόπον ἐνθυμοποιίας* und zwar näher eine *μεταβολὴ ἐκ διασταλτικοῦ ἥθους εἰς συσταλτικόν*. Euclid. harm. 21, Bacchius I Griech. Rhythm. ¹ S. 193.

**) Suid. s. v. *Φρύνιχος*.

einander, Archil. fr. 70:

*) Die hierher gehörenden Stellen sind folgenden Pflöck 1491 (ἐπι-
πρη), Oed. Col. 344—350 (Phaonem mit der Hilfe), Trach. 444—448
ἐπιγ' ἄνευ ἐγείρε', Schluß im Monolog der Kassandre), Ion 339—348
Erkennungsgesetz), 1260—1269 (Kreon: ἐγείνατο, ἀνέστη, ἔπειτα Περικλέους
ἐλ σπυδα, καὶ γένηε δῖος), 1600—1608 (Schluß), Helios 1691—1698 (in
in Eosien), Hercul. fr. 568—574 (Lyssa), Euclyss 634—641 (Dionysos u.
hetaerinnen), Phoeniss. 688—697 (Streit der Heter, Eteokles in eilender
hat „erlöseten gehet"), 1288—1290 (der Angelen bringt eilend die Todes-
nach), Orest. 789—806 (cf. 733 ἀπαλ . . . ἀπὸς ἀνέστη), 1034—1134
Verfolgung des Phryx), 1134—1138 (cf. ἄνευ ἀνέστης ἀνέστη), Iphig.
el. 117—121 (Streit zwischen Agamemnon u. Menelaos, der herabigende
her redet in Tristern), 844—846, 1334—1337 (cf. δὲ νέμεν γένηται),
phig. Taur. 1260—1263.

**) G. Hermann gibt als den Anfang einer metrischen Kennzeichnung
I. 28 an, doch sind die frühesten der hierher gehörenden Tragödien die
ersten (Gl. 34, 1).

***) Aristid. 64: γαλακτοῦ δ' αἰμαὶ καὶ αἱ σφραγίδες (καὶ καὶ καὶ)
ἐγείρεται, ἀνέστη δὲ καὶ τὸν ἄλλον.

τοῖος ἀνθρώποισι θυμός, | Γλαῦκε, Λακτίωνε πάι,
 γίνεται θνητοῖς, ὁκόλην | Ζεὺς ἐπ' ἡμέραν ἄγῃ,
 καὶ φρονεῦσι τοῖ', ὁκοίοις | ἐγκυρώσιν ἔργμασιν.

Von den Lyrikern ist die Cäsur niemals, von den Tragikern nur an zwei Stellen versäumt:

Pers. 166: ταῦτά μοι διπλῇ μέρειν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν.

Philoct. 1402: Ν. εἰ δοκεῖ, στείχωμεν. Φ. ὦ γενναῖον εἰρηκῶς ἔπος.

Häufiger fehlt sie bei den Komikern, besonders in dem Epirrhema der Parabase.

Innerhalb der einzelnen Reihe haben sich über die Cäsuren keine Normen gebildet, doch wird bei den Iambographen und Tragikern vor der dritten Arsis der zweiten Reihe (also vor der letzten Dipodie) keine Cäsur zugelassen, wenn ihr ein mehrsilbiges Wort mit schliessender Länge vorausgeht, ein Gesetz, von dem sich bei den Tragikern nur eine Ausnahme findet, Helen. 1628: οἶπερ ἡ δίκη κελεύει μ' | ἀλλ' ἀφίστασθ' — ἐκποδῶν (Porson praef. ad Hecub. 43. Vgl. § 27); die Komiker lassen dasselbe unberücksichtigt.

Die Irrationalität*) (Verlängerung) der Thesis, durch welche die Dipodie ihrer metrischen Form nach zum zweiten Epitrit, der einzelne Fuss zum Spondeus wird (s. S. 180), bewirkt einen retardirenden Gang, der sich bei dem systaltischen Tropos des Tetrameters als Freiheit und Gemächlichkeit des Rhythmus darstellt. Tetrameter mit lauter kurzen Thesen kommen bei den Lyrikern noch einmal so oft vor wie bei den Dramatikern (8:16 der Gesamtzahl). Die Tragiker bilden ihre Tetrameter ebenso oft mit einer als mit zwei langen Thesen, die Lyriker und Aristophanes ziehen die letztere Art vor. Tetrameter mit drei langen Thesen sind bei den Tragikern ebenso selten wie bei den Lyrikern, etwas häufiger bei Aristophanes; bei jenen besteht etwa der siebente, bei diesen der vierte Theil der Gesamtzahl aus ihnen.

Die Auflösung der Arsis**) wird im weiteren Fortgange der Metrik immer weiter ausgedehnt. Bei den Lyrikern ist sie

*) Die Berichtigungen im Folgenden gegenüber der ersten und zweiten Auflage verdanken wir den sorgfältigen Untersuchungen von J. Rumpel, der trochäische Tetrameter bei den griechischen Lyrikern und Dramatikern. Philologus 1869, S. 425, denen wir sie meist wörtlich entlehnt haben.

**) Genaue statistische Angaben gibt Rumpel a. a. O. S. 428.

finden, so beruht dies auf Corruption des Textes, wie Phoeniss. 612: καὶ σὺ μήτε; 'Ε. οὐ θεμιτόν σοι (θέμις σοι oder ἀθέμιτον) μητρὸς ὀνομάζειν κάρα.

Tetrameter Skazon. Bei den späteren Iambographen seit Hipponax erfuhr der trochäische Tetrameter eine künstliche Veränderung des Rhythmus, indem die letzte Thesis des Verses verlängert wurde:

$$\begin{array}{cccccccc|cccccccc} \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & | & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} \\ \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & | & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} \end{array}$$

So entsteht der von den Alten τετράμετρον σκάζον, χωλὸν, claudum, oder nach seinem Erfinder Hipponactum genannte Vers. Hephaest. 20. Tricha 265. Mar. Victor. 2529. 2575. Atil. Fortun. 2674. Diomed. 508. Serv. 1819. Tzetzes de metr. Anecd. Oxon. Cramer. 3 p. 311, 16. Die rhythmische Bildung und das Ethos ist analog dem Schlusse des choliambischen Trimeters, auf welchen wir verweisen. Der Rhythmus wurde durch die unvermittelte Länge vor der Schlussilbe absichtlich schlendernd und lahm und hierdurch für die skoptische Poesie des Hipponax und Ananias ein sehr geeignetes Organ, doch trat er hiermit zugleich aus der Reihe der strengen rhythmischen Maasse heraus und näherte sich der prosaischen Rede an. Eben das Letztere war der Grund, weshalb sich die Didaktiker der nachklassischen Zeit, wie Aeschryon, seiner bedienten. Nur wenige Reste sind uns erhalten, Hipponax fr. 78 ff., Anacreon fr. 80, Ananias fr. 5, 1—10, Aeschryon fr. 7. Von der vorletzten Silbe abgesehen, stimmen die Bildungsgesetze völlig mit denen des lyrischen Tetram. troch. überein. Hippon. 79:

καὶ δικάζεσθαι βίαντος | τοῦ Περηνείος κρίσων;

Die Auflösung der Arsis ist ziemlich häufig, Hippon. 83: λάβει μὲν θαίματια, κόψω Βονπάλον τὸν ὀφθαλμὸν, Anan. 5, 1: ἐμὲ μὲν χρόμιος ἄριστος, ἀνθίας δὲ χειμῶνι, auch bei folgender Länge, Hippon. fr. 80: μηδὲ μοιμίλλειν Λεβεδίην ἰσχάσ' ἐκ Καμανδαίου, die vorletzte Silbe aber gestattet keine Auflösung. Die Schlusssilbe in der ersten Dipodie der zweiten Reihe ist anceps wie im trochäischen Tetrameter, wenn auch die Kürze die häufigere Form ist. Anan. 5, 3: ἥδὲ δ' ἐσθίειν χιμαίρης φθινοπωριῶν κρείας, v. 5: καὶ κινῶν αὔτη τόθ' ὦρη καὶ λαγῶν κάλωπῆμα, v. 8. 9.

Von den übrigen trochäischen Reihen lässt sich bloss die

Γαλήνη μου, καλήν νύκτα σε | τον γάμο σου
Ζήλω β' έχω στείλουνε σ' | άρα! τίποτα θέλουν.

Der Gebrauch des akatalektischen Tetrameters bei Anakreon wird durch Hephaest. p. 21, Tricha 265 und Servius p. 1820, der diesen Vers *Anacreonticum* nennt, bezeugt. S. Bergk *Anacreon* p. 206. Die Cäsur des Verses war nicht immer gewahrt, fr. 76. 78. Aehnliche Bildungen scheinen schon bei Alkman vorzukommen, wie aus fr. 68, 69, 70 hervorgeht; eben deshalb wird der akatalektisch-trochäische Dimeter sowohl *Alcmanium* wie *Anacreontium* genannt Serv. 1819. Plotius 2648. Ein wirkliches trochäisches System lässt sich in der Skolienpoesie des Timokreon nachweisen, fr. 8: Ὠφελέν σ', ὦ τυφλὲ Ἰλλοῦτε. μήτε γῇ μήτ' ἐν θαλάσῃ μήτ' ἐν ἡπείρῳ φανῆμεν, | ἀλλὰ Τάρταρόν τε ναίειν· κἀχέροντα· διὰ σὲ γὰρ πάντ' | (ἔστ') ἐν ἀνθρώποις κακά. Die Conjectur *σύμπαντ'* widerspricht dem Metrum. Fraglich ist es, ob Bacchylid. fr. 2^x hierher zu rechnen ist, da diese Verse auch einer daktylo-trochäischen Strophe angehören können, vgl. Pratin. fr. 5. s. unten III. 1 A. Wahrscheinlich war das trochäische System in der Lyrik auf die symposische, skoptische und erotische Poesie beschränkt und blieb von der chorischen Lyrik ausgeschlossen.

Wie der trochäische Tetrameter, so hat auch das System in der Komödie Eingang gefunden. Wir haben bei Aristophanes einen doppelten Gebrauch desselben zu unterscheiden, womit zugleich ein Unterschied der metrischen Bildung zusammenhängt. In den früheren Komödien dient es analog dem anapästischen und iambischen Systeme als Abschluss einer in trochäischen Tetrametern gehaltenen Parthie, Equit. 284, Pax 571. 651. 339, Aves 387. Dem ethischen Charakter nach schliesst es sich an die vorausgehenden Tetrameter an, mit denen es in den beiden zuletzt genannten Stellen ohne Satzende verbunden ist, doch wird der Rhythmus durch die continuirliche Aufeinanderfolge der Reihen, die sich ohne Verspause unmittelbar aneinander schliessen, noch bewegter und lebhafter und gibt den vorausgehenden Tetrametern einen effectvollen Abschluss. So ist ein trochäisches System Pax 339. 571 als frohes ausgelassenes Jubellied gebraucht; noch bewegter erscheint es in dem leidenschaftlichen Streite Equit. 284, wo fast durchweg eine jede erste Arsis der Reihe aufgelöst ist, und Aves 387, wo die Auflösung etwa den vierten Theil der Arsen trifft*). Der Vortrag ist überall

*) Pax 346 ist *ῥοῦ ῥοῦ* als Auflösung *υ υ —*, nicht als *Diambus* zu lesen.

an 1000—1100 aus vier Systemen von 2, 4, 3, 5 Reilen, kramph. 450 aus zwei Systemen von 4 und 6 Reilen, worunter viel Dipodien. Die einzelnen Systeme werden meist durch Hiatas ad Syllaba anaps, oft auch durch Interpunction von einander trennt; innerhalb des Systemes aber (also am Ende des akataktischen Dimeters oder Monometers) ist kein Hiatas gestattet, in Worthrechung im Ganzen häufiger zugelassen, als in den bei besprochenen trochäischen Schlussystemen**).

Wie in den freieren Anaplasten findet auch in den trochäischen Systemen Epimixis alkolometrischer Reilen am Anfange der Ende der Strophe und ein freierer Gebrauch des kataktischen Dimeters statt, der hier dem Partialis aus ganz analog steht (so kataktische Dimeter 6-hit völlig in der erotischen Monodie u. Recluseianzen 808 850; dreimal hintereinander ist er zu

*) Nämlich wurde sicherlich Fas 129 vorgelesen ebenso wie die ausgehenden Telesmeten.

***) An. 1470. 1474. 1476. 1483. 1486 und sonst.

Grammat., specielle Metrik.

Anfang Ran. 1370—1377=1482—1490=1491—1499 vor ein trochäischen Tetrameter und einem trochäischen Systeme : drei Dimetern und einem schliessenden Ithyphallicus wiederho

μακάριός γ' ἀνὴρ ἔχων

ξύνεσιν ἡκριβωμένην.

πάρα δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν·

ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας | πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ,

ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ |

εὐγγενέσι τε καὶ φίλοις | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

Ausserdem findet sich als alloiometrische Reihe der Parömiac im Anfange der Strophe Thesmoph. 434—444=520—530 v zwei Systemen von 7 und 5 Reihen*) und der anapästisch-akatalektische Dimeter nebst zwei katalektisch-trochäischen Dimetern im Anfange von Ran. 895—904=992—1003 vor drei Systemen von 3, 3 und 4 Reihen. Am meisten Abweichung von der Form der legitimen Systeme zeigen die beiden ganz ähnlich gebauten trochäischen Strophenpaare der Vögel 147—1481=1482—1493 und 1553—1564=1694—1705, in denen katalektische Dimeter ohne Wortende mit einer folgenden Reihe verbunden sind, so dass an diesen Stellen eine dreizeitige Länge entsteht, v. 1694: ἔστι δ' ἐν Φαναῖσι πρὸς τῇ | Κλεψύδρῃ πα οὔργον ἐγ' ἡλωτογοαστίρων γένος, v. 1559: σφάγι' ἔχων κάμηλι ἀ-μνόν τιν', ἧς λαιμοὺς τεμὼν, καὶ θ' | ὥσπερ οὐδυσσεὺς ἀπὲ θε | κατ' ἀνῆλθ' αὐτῷ κάτωθεν | πρὸς τὸ λαῖμα τῆς καμήλου Χαιρεφῶν ἢ νυκτερίς. Das erste dieser Systeme schliesst mit zwei katalektischen Dimetern, das zweite beginnt mit derselben Reihe. Aehnlich v. 1476: χρήσιμον μὲν οὐδὲν, ἄλ-λος δὲ δι λὸν καὶ μέγα (ein synkopirter troch. Tetrameter). — Die sämtlichen hierher gehörigen Strophen sind frei von der Aufregung und Leidenschaftlichkeit, welche den trochäischen Schlussystemen der früheren Aristophanischen Stücke und den trochäisch-päonischen und iambischen Strophen eigenthümlich ist, sie zeigen vielmehr eine gewisse Behäbigkeit und Gemächlichkeit, die so rhythmisch in der Häufung der retardirenden irrationalen Thea und der im Ganzen nur selten zugelassenen Auflösung der Arsen²

*) Doch ist es fraglich, ob sich diese Strophen antistrophisch entsprechen, vgl. Av. 1470 ff. und 1553 ff.

**) Die Auflösung absichtlich gehäuft Ran. 1105: ὅ τι περ σὺν ἔχῃ ἐρίζειν, | λέγειτον, ἔπιτον, ἄνα δ' ἐρεσθον | τὰ τε παλαιὰ καὶ τὰ καινὰ Antistrophische Responsion der Auflösung findet nicht statt.

ben Tetrameter a. § 25 —) bilden ihrem Ethos und ihrer dionysischen Bildung nach einen scharfen Gegensatz zu den Trochäen = subjectiven Lyrik und Komödie. Während die letzteren im achten Tropos systaltikos dahinsellen und in ihrer Flüchtigkeit sich wieder eine gewisse Gemächlichkeit und Freiheit des rhythmischen Ganges zeigen, die in der Häufigkeit der retardirenden rationalen Thesen hervortritt, gehören die trochäischen Strophen = Tragödie dem diastaltischen oder tragischen Tropos an (s. schol. herm. 21, Aristid. 30, Gr. Rhyth.² S. 257), in welchem die majestätische Erhabenheit und stolze Pathos, zugleich aber auch ein genaues Festhalten der strengen rhythmischen Verhältnisse ausgespricht. Daher wird hier einerseits ein würdevoll menschliches Tempo eingehalten, andererseits wird durch Verbindung der irrationalen Thesen (der Spondeu an den geraden Stellen) ein scharf ausgeprägter Rhythmus gewahrt, der überall eine Trochäen im strengen dreieckigen Takte zum Träger hat. Außer diesem Unterschiede des Tempos und der Thesen

² Hertzsch. comp. vol. II.

zeigt sich der tragische Tropos in folgenden Bildungsgesetz
 1. In den systaltischen Trochäen findet nur am Ende des Verses oder Systemes eine Katalexis statt, innerhalb desselben aber folgen Arsis und Thesis im leichten, niemals durch eine Synkope oder Pause unterbrochenen Gange aufeinander. In den tragischen Trochäen dagegen lautet nicht bloss fast eine jede Reihe katalektisch aus, sondern auch der Inlaut der Reihe liebt die Synkope der Thesis und mit ihr die *ρονή* der vorangehenden Arsis, wodurch eine grosse Zahl gedehnter dreizeitiger Längen und somit nachdrucksvolle rhythmische Formen hervorgerufen werden. 2. In den flüchtigen Trochäen des systaltischen Tropos werden nur kurze Reihen, Tetrapodien und Dipodien gebraucht, die tragischen Trochäen dagegen vermeiden die eilenden Dipodien und lassen neben der Tetrapodie auch die Hexapodie als die ausgedehnteste und gewichtigste rhythmische Reihe zu. 3. Die sich hierdurch ergebende grosse Mannigfaltigkeit der metrischen Form wird noch durch Epimixta alloiometrischer Reihen erhöht, obgleich diese, um den einheitlichen metrischen Grundcharakter der Strophe nicht aufzuheben, nur in beschränkter Weise und nur an bestimmten Stellen zugelassen werden.

So gestalten sich die Trochäen zum Maasse der tragischen Megaloprepeia und eines erhabenen, bisweilen fast an das Gewaltige sich annähernden Pathos, welches sich namentlich in der Häufung der synkopirten Formen und der hierdurch hervorbrachten unvermittelten Aufeinanderfolge zweier Arsen ausspricht. Ihr Ethos ist nicht das der Milde und Anmuth und ebenso wenig des bewegten tragischen Schmerzes; sie sind durch einen tief ergreifenden Ernst charakterisirt, in welchem das Gemüth in stolzer Höhe emporsteigt und sich über dem Treiben des irdischen Daseins erhaben fühlt. Ueberall sind die trochäische Strophen der Tragödie ein Metrum des eigentlichen Chorgesanges während sie der Monodie und dem Threnos gleich fern stehen. Bald spricht sich in ihnen eine tiefe Andacht und vertrauensvolle Hingabe an die Gottheit und die göttlichen Gesetze des Maasses und der Ordnung aus (wie in den Gebeten in der Parodos des Agamemnon 160. 176, Supplic. 1063, Choeph. 783. 800. 811) ebenso Ag. 681. 1008), bald tritt der Chor im grollenden Unmuth oder im leidenschaftlichen Zorne dem sündigen Treiben der Hybris und den Frevelthaten entgegen (Choeph. 585. 603, Eur.

$\mu\alpha\ \pi\alpha\iota\ \tau\alpha\rho\iota\sigma\tau\alpha\iota\ |\ \theta\epsilon\alpha\iota\sigma\tau\alpha\iota\ \mu\alpha\lambda\iota\sigma\tau\alpha\ \tau\alpha\pi\alpha\iota\sigma\tau\alpha\iota$.²⁰¹ Auflösungen der an- und inhaltsenden Ansis sind bei Aeschylus sehr selten, nur zweimal Eua. 490, 0 $\mu\alpha\lambda\iota\sigma\tau\alpha\ \tau\alpha\pi\alpha\iota\sigma\tau\alpha\iota\ \tau\alpha\sigma\tau\alpha\iota$, Eua. 508, 4²⁰²) $\tilde{\eta}\ \tau\alpha\sigma\tau\alpha\iota\ \tau\alpha\sigma\tau\alpha\iota$, häufiger bei Euripides, Phoen. 638, 1. 2. 6. 7. 0, Iphig. Aut. 231, 6; 253, 12. Antistrophische Responsion der Auflösung ist weiter bei Aeschylus noch bei Euripides stets beobachtet. — Sehr häufig findet in der katalaktisch-trachilischen Tetrapodie eine Synkope der Thesis nach der zweiten Ansis statt, wodurch die Reihe metrisch als ein kretischer Dimeter erscheint, Pers.

²⁰¹ Die Trachilae Prometh. 410 folgen andern Bildungsweisen.

²⁰² Philoxenus ap. Ath. Pers. 1704. Hephæst. 22 v. schol. A „ $\tilde{\eta}\ \mu\alpha\lambda\iota\sigma\tau\alpha\ \tau\alpha\pi\alpha\iota\sigma\tau\alpha\iota$ “ Schol. Pyth. 1. Iliad. 1264, Trachilae 504. Pers. 1043. Flotus 2648. O. Müller Rameid. 97. — Auch die Verbindung zweier Reilen zu einem Vers wird mehrere Euripideen genannt Mus. Scler. 2663, ebenso die synkopierte Form $\tau\alpha\sigma\tau\alpha\iota\ \tau\alpha\sigma\tau\alpha\iota\ \tau\alpha\sigma\tau\alpha\iota\ \tau\alpha\sigma\tau\alpha\iota$ Eur. Victor. 2648.

²⁰³ Die Reilen aus den unten abgedruckten Strophen citiren wir nach unserer Vermuthung.

126, 1: *πᾶς γὰρ ἱππηλάτας*. Mit Vorliebe hat Aeschylus die Formen gebraucht Pers. 126, 2, Suppl. 1063, 3, Agam. 975, 5. Choeph. 585, 1; 831, 799, 812, Eum. 321, 3. 4. 5. 6. 7; 346. 7. 8; 490, 2. 3; 526, 1; 956, 1, bei Euripides findet sich ein Beispiel Phoen. 297 *βαρβάρους βάριδας*. Dem rhythmischen Werthe nach ist diese Reihe der katalektischen Tetrapodie vollkommen gleich, da die zweite Länge eine *τρίσημος* ist, also den Umfang eines ganzen Trochäus umfasst. Die Auflösung kann nur für die erste und dritte Länge, nicht aber die dreizeitige zweite stattfinden; bei Aeschylus wird sie des rhythmischen Effectes wegen in dem Fesselreigen der Eumeniden *στρ. α'* und gehäuft, wo in drei auf einander folgenden Reihen alles Auflösbar aufgelöst ist, Eum. 321, 6. 7: *ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ*; 347, 6. 7. *ἀνατροπὰς ὅταν Ἄρης*. Sonst findet sich die Auflösung nur Choeph. 787: *διὰ δίκας πᾶν ἔπος*, wo antistrophisch eine Länge entspricht; Hermanns Veränderung *καὶ δίκαν* ist nicht gerechtfertigt.

Die akatalektische trochäische Tetrapodie ist so gut wie ausgeschlossen, bei Aeschylus nur Eum. 490, 5: *πολλὰ δ' ἔτνμα παιδότηρῳτα*, Septem 352, Agam. 1018, 4; bei Euripides mit vielen nicht antistrophisch respondirenden Auflösungen in den Phoenissen: 250, 9 (*καὶ τὸ θεόθεν· οὐ γὰρ ἄδικον*); 633. 3. 4. 8 (*καλλιπότημος ὕδατος ἵνα τε*). 12; 676, 3. — Die Synkope kann in den akatalektisch-trochäischen Tetrapodien sowohl nach zweiter als nach dritter Arsis eintreten:

	—	υ	—	υ	—	υ	—	υ
a.	—	υ	⌊		—	υ	—	υ
b.	—	υ	—	υ	⌊		—	υ

Von beiden Formen lassen sich Beispiele nachweisen, die freilich ebenso selten sind wie die nicht synkopierten akatalektischen Tetrapodien: a) Iphig. Aul. 253, 6 *ἀμφὶ ναῶν κόρυμβα* | Choeph. 603, 3 *-θουσα παιδὸς δαφνιὸν* | Eum. 334, 3 *ξυμπέσωσιν μεταί* b) Eum. 334, 2 *ἐμπέδως ἔχειν θνατῶν*.

Neben den trochäischen werden auch iambische und daktylische Tetrapodien, wenngleich sehr sparsam, zugelassen. Daktylische Tetrapodien lassen sich nur zwei nachweisen: Agam. 1001, 9 *πολλὰ τοι δούσις ἐκ Διὸς ἀμφιλαφῆς τε καὶ ἐξ ἀλόων ἐπετειαῖν*, iambische Tetrapodien nur: Choeph. 585, 4 *πὶ θουσι καὶ πεδαίχμιοι*, Phoen. 638, 15. 16, Iphig. Aul. 253.

ἀνδρῶν ἀνδρόνων, Choeph. 783. Pers. 126, 2 (7). Agam. 176, 4 (7).

Reihen mit gedrehtem Sponden.

Außer den bisher betrachteten Tetrapodien und Hexapodien kommen in den trochäischen Strophen der Tragiker noch andere Reihen vor, die ihrer Anzahl metrischen Form nach sich sämtlich als Pentapodien oder Tripodien darstellen, dagegen ihrer rhythmischen Geltung nach als Hexapodien und Tetrapodien aufgefaßt werden müssen. Die Eigenthümlichkeit derselben besteht darin, dass entweder ihr erster oder ihr letzter Fuß ein gedrehter Sponden ist; im letzteren Falle kann als Versende auch ein Trochäus den Accent bilden. Wir betrachten zuerst die spondelisch anlautenden trochäischen Reihen.

Unter den spondelisch anlautenden trochäischen Pentapodien findet sich nur eine einzige akataktische in dem Verse Kumen. 916, 2:

οὐκ ἔστι δ' ἀντιστοιχὴς ἄλλῃ αἰ | σπονδαίῃ ἄλλῃ σπονδαίῃ,

— — — — —

alle übrigen sind katalektisch, ziemlich häufig bei Aeschyl und noch öfter von Euripides gebraucht: Eumen. 956, 8 *παντιμιώταται θεῶν*, Choeph. 603 *ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερον* Pers. 548 *νῦν γὰρ δὴ προπᾶσα μὲν στένει*, Agam. 176, 2 *στὰς δ' ἐν θ' ὕπνω πρὸ καρδίας*, Agam. 160 *Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστὶ εἰ τόδ' αὖ-*, Choeph. 805 *λύσασθ' αἶμα προσφάτοις δίκαι* Phoen. 676, 12 *ἐκτῆσαντο πέμπε πυρφόρους*, Iphig. Aul. 231, *ναῶν δ' εἰς ἀριθμὸν ἤλυθον*, *ἀντ.* 4 *παῖς ἦν, Ταλαὸς ὃν τρέφ πατὴρ*, 7 *ἐξήκοντα ναῦς ὁ Θησέως*, 11 *εὖσημόν τε φάσμα ναυρῆ ταις*, Iphig. Aul. 253, 2 *πεντήκοντα νῆας εἰδόμαν*, 3 *σημείοισι ἐστολισμένας*, 11 *ναῦς ἦν Οἰλέως τόκος κλυτὰν*, 287 *νήσοι ναυβάταις ἀπροσφόρους*. Hierher gehört auch Pers. 114, 2 *ὦ Περσικοῦ στρατεύματος*, wo in der Interjection *ὦ* ebenso wie in *ἐξ* beide Silben verlängert sind. Der Spondeus findet sich auch stets in der Antistrophe gewahrt, weder ein Trochäus, noch eine Auflösung der Länge wird zugelassen, und man ist dabei nicht berechtigt, Iphig. Aul. 277 *Ἐνιάνων δὲ δῶδεκα στόλοι* statt *Αἰνιάνων* zu verändern.

Die trochäischen Tripodien mit spondeischem Anlaut sind seltener, eine akatalektische und zwei katalektische: $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ und $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ Choeph. 585, 3 *ἀνταῖα βροτοῖσιν*, Choeph. 613, 2 *ἄτ' ἐχθρῶν ὕπερ*, Phoen. 676, 1 *Δαμάτηρ θεά*.

Die trochäischen Pentapodien mit spondeischem Auslaut sind folgende: Agam. 176, 5 *δαιμόνων δέ που χάρι βιαίως*. Phoeniss. 239, 10 *τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἴους*, wo mit einer Synkope nach der zweiten Arsis: Choeph. 788 *ἐλαχὺν ὦ Ζεῦ, σύ νιν φυλάσσοις*. Die analog gebildeten trochäischen Tripodien sind: Aesch. Supplic. 168 *καὶ τότ' οὐ δικάοις*, 154, *ἀρτάναις θανοῦσαι*, Pers. 126, 4 *πρῶνα κοινὸν αἶας*, Eumen. 916, *ῥυσίβωμον Ἑλλά-*, und mit Synkope nach der zweiten (ähnlich wie Choeph. 788 gebildet): Choeph. 603 *φροντίσιν δαείς*.

Wie den trochäischen Tetrapodien und Hexapodien, so stehen auch den eben aufgeführten Pentapodien und Tetrapodien analog gebildete iambische und daktylische Reihen in den trochäischen Strophen der Tragiker zur Seite. Der trochäische Pentapodie mit anlautendem Spondeus entspricht eine iambische Reihe, die sich von ihr nur durch eine vorausgehende Anakrusis unterscheidet, d. h. eine iambische Pentapodie mit Spondeus an zweiter Stelle:

und dreizeitiger Thesis. 5) Eurhythmisch respondirt die spondeisch anlautende trochäische Pentapodie mit der Hexapodie, Tripodie mit der Tetrapodie Pers. 114, 2, Agam. 176, 3. 4, Choeph. 585, 3. 4, Choeph. 603, 1. 2, Eumen. 916, 1. 2. Wir haben da zu messen:

$\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

δυθμ. ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος.

δυθμ. δαδεκάσημος ἴσος.

Auch G. Hermann sieht in dem anlautenden Spondeus der trochäischen Reihen über das zweizeitige Maass hinaus gedehnte Längen*). Wenn er ihn freilich einen Trochäus semantus nennt, so ist dies unrichtig.

Auch die oben angeführten spondeisch auslautenden trochäischen und daktylischen Reihen dürfen nicht als gewöhnliche akatalektische Reihen von 15 oder 9 Moren angesehen werden, da sie in mehreren sicheren Beispielen mit Hexapodien und Tetrapodien in eurhythmischer Responsion stehen. So Agam. 176, 3, Choeph. 585, 2. 5, Choeph. 603, 1. 2, Eumen. 916, 3; 956, 3. Hieraus folgt, dass der auslautende Spondeus dasselbe rhythmische Maass hat wie der anlautende. Wir können diese von der gewöhnlichen abweichende Messung, die auch in den daktylo-epitaphischen Strophen vorkommt (Pyth. 1, 2 ἀρχή), nur durch Analogie der iambischen und anapästischen Reihen erklären, welchen die Verlängerung des auslautenden Spondeus durch das rhythmische Gesetz der Alten gesichert ist. Man vergleiche

$\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ & & & & & & & & & & & & & & & & \\ & & & & & & & & & & & & & & & & \\ & & & & & & & & & & & & & & & & \end{array}$

Hiermit ist aber nicht gesagt, dass diese Messung des auslautenden Spondeus bei allen trochäischen Pentapodien und Tripodien und bei allen daktylischen Pentapodien stattfindet. Wir nehmen sie in dem Folgenden nur da an, wo sie durch die Eurhythmie geboten ist, und mögen für die übrigen Fälle keine Entscheidung abgeben. Das Princip des gedehnten anlautenden und auslautenden Spondeus ist ein und dasselbe, es ist zugleich dasselbe, welches überhaupt der Reihe ihre rhythmische Mannichfaltigkeit verleiht, das Princip der Synkope. Wir sahen sie in den un-

*) Hermann ad Aeschyl. Pers. 513. Agam. 149. Anders Böckh in lect. Berol. 1828, der in dem Spondeus einen irrationalen Trochäus wie auch Gr. Rhythm. 127 angenommen ist.

unmehrfache metrische Gestalt angenommen haben. Andere eben sind insofern selten und werden hauptsächlich nur als Ab-
 schluss einer Periode angewandt. Dabin gehört die trochäisch-
 catalektische Tripodie, nur bei Koriopides gebraucht: Iphig.
 el. 231, 5 καὶ σάραρ πλε ῥῶ; 253, 4 σὺν δὲ Κλέμαρ ῥῶ; 295
 ῥάραρ ἄραρ, neben der iambischen Phoen. 638, 10 Ἀλφωρ
 κορρίφωρ; Agam. 1001, 1. Die daktylische Tripodie findet sich
 vii Aeschylus, wie die daktylische Tetrapodie mit Contraction der
 stehenden Thesen, sowohl akatalektisch als katalektisch, Kom.
 66, 5. 6 als Mittelpunkt einer Periode viermal hintereinander:

αὐραυραυραῖον, ἀνταῖον ἰφθωῖον,
 ναὶδ ῥάραρ πρῶταον, ναὶδ γῶραρ δ' ἰφθωῖον.

kom. 347, 2. 3, Agam. 1001, 3, Pers. 196, 3 ἀραυραῖον ἴλαον,
 aktylisch respodierend mit einer darauf folgenden trochäisch-
 katalektischen Tripodie ἀνταῖον ἀνταῖον ἴλαν, welche letztere hier-
 nach eine wirkliche Tripodie ohne Dehnung des ausstehenden
 Verses ist. Anapästische Reichen werden keineswegs be-
 züg den trochäischen Strophen beigemischt, sie kommen nur

in alloiometrischen, mit einer trochäischen Strophe verbunden Perioden vor, wie Aesch. Suppl. 154, 7—11, Agam. 1001, 2 u vereinzelt Phoen. 239, 8 *Φοινίσσα χάρα, φεῦ φεῦ*. Ebenso verhält es sich mit den ionischen Reihen Agam. 681, 5. 6. 7. Glykoneische und pherekrateische Reihen endlich kommen nur als Epodikon, einmal als Mesodikon vor, zwei Tetrapodiceen u Daktylus an erster Stelle Agam. 681, 4, zwei Priapeen Choei 603, 4. 5, ein erster Pherekrateus Eum. 526, 5, und als Mesodikon Suppl. 1063, 2; sodann zwei zweite Pherekrateen als rhythmisches Effectmittel Eum. 321, 1. 7. Vielleicht haben die Pherekrateen wie am Schlusse der glykoneischen Strophen eine Dehnung des auslautenden Spondeus oder Trochäus erfahren, analog den spondeisch auslautenden Pentapodiceen, doch lässt sich hierüber nichts Sicheres bestimmen. Vereinzelt stehen die daktylischen Verse Eum. 526, 2. 4, zu deren sicherer Abtheilung es uns bei dem Mangel analog gebildeter Strophen an jeder Norm gebricht.

Composition der Strophe.

Die meisten trochäischen Strophen der Tragiker zeigen eine einheitliche metrische Composition, indem sie demselben Grundmetrum angehören. Nur vier oder fünf Strophen sind zweitheilig, die eine Hälfte trochäisch, die andere alloiometrisch, so dass sie gleichsam zwei Strophen zu Einer vereint sind. Interpunction und Sinnesabschnitt sondern die beiden Theile noch schärfer voneinander ab. Dahin sind zu rechnen Supplic. 154, wo der zweite Theil in der Antistrophe als Refrain wiederkehrende Theil anapästisch ist, Septem 345, wo ein logaödischer Theil vorausgeht, Eur. 347, v. 2—4 daktylisch, Agam. 681 mit einem Schlusse von drei ionischen und drei pherekrateischen Versen und ebendas. 1001 wo der erste durch Interpunction in Strophe und Antistrophe scharf abgegrenzte Theil sich auch metrisch von der folgenden fast durchweg aus trochäisch-katalektischen Tetrapodiceen bestehenden Gruppe sondert. Wir schliessen in dem Folgenden die alloiometrischen Theile aus.

Verbindung zu Versen. Aeschylus pflegt stets mehrere Reihen zu Einem Verse zu verbinden. Von drei aufeinander folgenden Tetrapodiceen sind zwei zu Einem Verse vereint, nur in einem einzigen Falle, Eum. 347, 5. 6. 7, bildet eine jede eine selbständigen Vers, wobei freilich der Dichter einen besonderen Grund hatte, die grosse Bewegung des Inhaltes musste in mehr

um einen oder längeren oder zwei neuen Anapäst, und die erste Tetrapodie der Strophe, abweichend von der Manier des Aeschylus, einen selbstständigen Vers ausmacht, Ploen. 360 und 636. Wir müssen hieraus schließen, dass das Aeschyleische Princip der langen Verse von Euripides nicht mehr beobachtet wird. Diese Eigenthümlichkeit zeigt bei aller metrischen Einheit einen ganz verschiedenen Charakter zwischen den trochäischen Strophen beider Dichter, bei Euripides ist der strenge Ernst und die Feierlichkeit herabgestimmt, jene Megaloprosais, die durch die auslautenden *παύρα υπέρμας* der Reilen bedingt ist. Bei diesem Dichter tritt am Ende der Reilen das *Leimma* ein, durch welches nach den Angaben der alten Rhythmiker die Rhythmen *ἐπιλόρασ* und *μυσογονεύς* werden (Aristid. 97). Auch Euripides liebt die gedehnten Längen, aber sie stehen nicht am Schluss, sondern zu Anfang der Reihe, indem der von Aeschylus weit seltener zugelassene *ἐποδισιache* Anlaut bei Euripides ausserordentlich gehäuft wird; zwei gedehnte Längen folgen hierdurch häufig im Anfang auf einander, der Rhythmus erhält einen schwerfälligen, aber keinen feierlichen und erhabenen Charakter.

In dem Umfang der Strophe zeigt Aeschylus eine grosse Gemessenheit und Kürze, entsprechend dem bedeutungsvollen Inhalte. Meistens werden nur 7 Reihen zu einer Strophe vereint, die längste und eurhythmisch vollendetste Strophe, der Fesselreigen der Eumeniden, zählt 14 Reihen. Anders bei Euripides, dessen trochäische Strophen die des Aeschylus um das Doppelte des Umfangs übertreffen; die kürzesten enthalten 11, die längsten 20 Reihen.

Die Eurhythmie der Strophe ist bei dem geringen Umfange und der geringen Anzahl der rhythmischen Elemente sehr einfach und gleichmässig. Von den beiden Elementen ist die Tetrapodie bei weitem die häufigste; lediglich aus Tetrapodien besteht der trochäische Theil von Agam. 1001, die eurhythmische Anordnung kann hier nur in der Verbindung zu Versen bestehen. In andern Strophen tritt zu den Tetrapodien eine einzige Hexapodie hinzu, entweder als Proodikon, Eum. 996, oder als Epodikon. Supplic. 1063, 4, oder als Mesodikon, Eum. 490, 4 u. Agam. 681, 2, oder endlich in der Mitte der Strophe als Schluss eines Gedankenabschnittes, Eum. 508, 3, sowohl in der Strophe als Antistrophe durch eine grössere Interpunction von dem Folgenden abgetrennt. Häufiger noch treten zwei Hexapodien hinzu, Supplic. 151. 3. 6, Pers. 114, 1. 2; 126, 2. 3, Agam. 160, 1. 4, Eum. 956, 3. 8, Phoen. 239, 8. 10, Choeph. 585, 1. 5, in der letzteren Strophe einer tetrastichischen, in den übrigen einer mesodischen Periode angehörend. Eine dritte Hexapodie wird Agam. 176, 6 als Epodikon, Agam. 975, 6 als Mesodikon einer zweiten Periode, sowie Choeph. 603, 3 hinzugefügt. Vier Hexapodien sind Eum. 916 gebraucht, die beiden ersten in einer distichischen Periode, die zwei letzten stichisch verbunden. Die bisweilen stattfindende Einmischung von Tripodien ist bereits oben berücksichtigt, in der Iphig. Aul. 231, 5 und 283, 4 erscheint sie als Proodikon der folgenden Gruppe, da sie hier überall sowohl in der Strophe als Antistrophe durch eine grössere Interpunction von dem Vorausgehenden abgesondert ist. Gewöhnlich bildet die trochäische Strophe nur eine einzige Periode, die nur durch eine vorausgehende (oder nachfolgende) stichische Gruppe erweitert ist; doch ergeben sich auch hierbei, namentlich wenn der Umfang grösser ist, bisweilen kunstreiche Verbindungen, wie Eum. 956, Agam. 975 und besonders Eum. 321, einem Meisterstücke der Aeschyleischen Rhythmik und Metrik.

Suppl. Par. η' 154—167 = 168—175.

- εἰ δὲ μὴ, μελανθῆς
 ἡλιόκτυπον γένος
 τὸν γαῖον, τὸν πολυξενώτατον Ζῆνα τῶν κεκμηκότων
 ἔξόμεσθα σὺν κλάδοις
 5 ἀρτάναις θανοῦσαι,
 μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων.
 ἂ Ζὰν, Ἴοῦς ἰώδης
 μῆνις μαστίκτειρ' ἐκ θεῶν.
 κονῶ δ' αἶταν γαμετᾶς
 10 οὐρανόνικον. χαλεποῦ γὰρ
 ἐκ πνεύματος εἰσιν χειμῶν.

Suppl. Exod. δ' 1063—1068 = 1069—1074.

Ζεὺς ἀναξ ἀποστεροίη γάμον δυσάνορα
 δάϊον, ὅσπερ Ἴω
 πημονᾶς ἐλύσαι' εὖ χειρὶ παιωνία
 κατασχέθων, εὐμένει βίᾳ κτίσας.

Agam. Par. γ' 160—167 = 168—175.

Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὖ τῷ φίλον κεκλημένῳ,
 τοῦτό νιν προσεννέπω.
 οὐκ ἔχω προσεικᾶσαι πάντ' ἐπισταθμώμενος
 πλὴν Διὸς, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροονίδος ἄχθος
 χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

δ' 176—183 = 184—191.

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδῶσαντα, τὸν πάθει μάθος
 θέντα κυρίως ἔχειν.
 σταῖζει δ' ἐν θ' ὕπνω πρὸ καρδίας
 μνησιπήμων πόνος· | καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν.

zwei Pherekrateen bilden den Schluss, der durch Interpunction v
 vorausgehenden Periode gesondert ist. ἀντ. v. 2 ist αἰ δ' mit Br
 streichen, ὁμόπτεροι mit Oberdick αἰνόπτεροι zu schreiben und
 νώπιδες v als Digamma zu lesen.

Supplic. 154. Zweitheilige Strophe. V. 3 dürfen die Wo
 γαῖον nicht als einzelner Vers gefasst werden, sondern bilden mit
 genden Worten eine Hexapodie, welche v. 6 rhythmisch respondi
 zweite in der Antistrophe als Refrain wiederholte Theil ist anap
 V. 10 könnte auch gemessen werden:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪,

aber der anapästische Rhythmus wird durch die übrigen Verse gel

Supplic. 1063. Eine pherekrateische Tetrapodie von vier
 podieen mesodisch umschlossen. Als Epodikon eine iambische He
 mit Synkope. Unrichtig hat man bisher die vier ersten Silben des

- 5 δαιμόνων δέ που χάρις
βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

Agam. II. Stas. α' 681—698 = 699—716.

- τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως —
μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρῶμεν προνοίαισι τοῦ πεπρωμένου
γλῶσσαν ἐν τύχῃ νέμων; —
τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῇ θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ κρεπόντως
5 Ἑλέναυς, ἔλανδρος, ἐλέπτολις, ἐκ τῶν ἀβροπῆνων
προκαλυμμάτων ἐπλευσε | ζεφύρου γίγαντος αὔρα,
πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοί | κατ' ἵχνος πλατῶν ἄφαντ'
κέλσοντες Σιμόντες
ἀκτὰς ἐκ' ἀξιφύλλους
10 δι' ἔριν αἱματόεσσαν.

Agam. III. Stas. α' 975—987 = 988—1000.

- πέυθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων νόστον, αὐτόμαρτυς ὦν·
τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὕμνωδεις
θρηῖνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
θυμὸς, οὐ τὸ πᾶν ἔχων ἐλπίδος φίλον θράσος.
5 σπλάγγχνα δ' οὔτοι ματάζει πρὸς ἐνδίκους φρεσίν
τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαφ.
εὐχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς ἐλπίδος ψύθῃ πεσεῖν
ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.

β' 1001—1017 = 1018—1034.

- τὸ δ' ἐπὶ γὰρ ἄπαξ περὶ θανάσιμον
προπάροιθ' ἀνδρὸς μέλαν αἶμα τίς ἂν πάλιν ἀγκυλιέσσειτ' ἐκαί;
οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ τῶν φθιμένων ἀνάγειν Ζεὺς
αὐτ' ἐπαισ' ἐκ' εὐλαβείᾳ.
5 εἰ δὲ μὴ τεταγμένα μοῖρα μοῖραν ἐκ θεῶν

Agam. 681. Die drei ersten Verse bilden die erste Periode trochäische Tetrapodieen und eine Hexapodie. Die beiden Tetra mit kyklichem Daktylus v. 4 sind das Epodikon der ersten Periode ist nicht ganz sicher. Die gewöhnliche Abtheilung $\omega \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \omega$ hat wenig Empfehlendes. An ionischen Rhythmus zweiten Reihe ist nicht zu denken:

$\omega \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \omega \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} | \omega \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \omega \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—}$

wahrscheinlich ist abzutheilen:

$\omega \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \omega \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \omega \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \omega \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—}$

Agam. 975. ἀντ. v. 5 darf die handschriftliche Lesart οὔτοι nicht in οὔτε verwandelt werden, der Fehler liegt in der Strophe θάροςος εὐπειθὲς ἔχει anstatt εὐπειθὲς zu lesen ist. Die erste Periode palinodisch: zwei Pentapodieen, die rhythmisch als Hexapodieen

1000.

— — — — —
 1. — — — — — 2. — — — — —

weder von vier Tetrapodien ausklingen. Die zweite Periode mensliche die Hexapodie in der Mitte von vier Tetrapodien. Ein tetrapodisches Epitheton bildet den Schluss. Ueber den Spitzreim in v. 4 vgl. II, § 3.

Agam. 1001. Die Strophe ist zweifach. Der zweite trochäische Teil v. 8—10 durch Interpunktion von dem ersten getrennt: Versus von 8 und von 1 Tetrapodie wechseln mit einander ab. V. 8 schließt sowohl in 8a, als Antist. verstanden. Hermann stellt von sechs Senk. und erhält so im Vers $uuu\bar{u} = uu\bar{u}u = uu\bar{u}u =$ vielleicht ist $uuuuuu$ mehr zu drücken, der Vers erfüllt dann in zwei mit v. 9 archaischeres correspond. Tripodien. An Deutungen ist hier schwierig zu denken. V. 4 kann wie *du'* möglich nicht 10 ein Glied sein, vielmehr ist auch hier die Strophe Rückkehr:

und mögen *strophische* *strophische* *strophische* *strophische*
 Eppe = $uu = uu = uu$.

- εἶργε μὴ πλεόν φέρειν,
 προφθάσασα καρδίᾳ γλῶσσαν ἂν τὰδ' ἐξέχει.
 νῦν δ' ὑπὸ σκύτῳ βρέμει
 θυμολγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομένα ποτὲ καίριον ἐκτολυπέϊσι
 10 ζωπυρουμένας φρενός.

Choeph. I. Stas. α' 585—593 = 594—602.

- πολλὰ μὲν γὰρ τρέφει δεινὰ δειμάτων ἄχῃ
 πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων
 ἀνταίων βροτοῖσιν·
 πλάθουσι καὶ πεδαίχμιοι λαμπάδες πεδάοροι,
 5 πτηνὰ τε καὶ πεδοβάμονα κάνεμοέντων
 αἰγίδων φράσαι κότον.

β' 603—612 = 613—622.

- ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπύπτερος φροντίσιν δαίης,
 τὰν ἅ παιδολυμὰς τάλαινα θεστιάς μήσατο
 πυρδαῇ τινα πρόνοιαν, καταίθουσα παιδὸς δαφνοῦν
 δαλὸν ἥλικ', ἐπεὶ μολὼν ματρώθεν κελάδθηεν
 5 ξύμμετρόν τε διαὶ βίου μοιρόκραντον ἐς ἄμρ.

Eumen. Par. α' 321—333 = 334—346.

- μᾶτερ ᾧ μ' ἔτικτες, ὦ | μᾶτερ Νῦξ, ἀλαοῖσιν
 καὶ δεδορκόσιν ποινᾶν,
 κλυθ', ὁ Λατοῦς γὰρ Ἰ|νίς μ' ἄτι|μον τίθησιν
 τόνδ' ἀφαιρούμενος
 5 πτωκά, ματρῶν ᾧ|γνισμα κύριον φόνου,
 ἐπὶ δὲ τῷ τιθυμένῳ
 τόδε μίλος παρακοπᾶ, | παραφορὰ φρενοδαλῆς,
 ἔμνος ἐξ Ἑρινύων,
 δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ|μικτος, αὐτὸνὰ βροτοῖς.

β' 347—359 = 360—372.

- γιγνομέναισι λάχῃ τὰδ' ἐφ' ἅμιν ἐκράνθη,
 ἀθανάτων δ' ἀπέχειν χέρας, οὐδέ τις ἐστὶ
 συνδαίτωρ μετάνοινος.
 παν(το)λεύκων δὲ πέπλων ἀ(πό)μοιρος, ἄκληρος ἐτύχθη.
 5 δωμάτων γὰρ εἰλόμαν

Choeph. 585. Tetrastichische Periode: die Verbindung von Tetrapodieen, einer Hexapodie und einer Tetrapodie wird einmal holt, eine anakrusische Reihe bildet den Anfang der zweiten Gruppe.

Choeph. 603. In den drei ersten Versen wechseln Hexapodie Tetrapodieen mit einander ab. Es kann fr̃ich sein, ob in v. 1 die zweite Reihe mit der fünften oder siebenten Arsis beginnt. 2 dehnter Spondeus schliesst die zweite und beginnt die dritte Reihe,

ἀνατροπᾶς, ὅταν Ἄρης τιθασὸς ὦν φίλον ἔλῃ·
ἐπὶ τὸν, ὦ, διόμεναι κρατερὸν ὄνθ', ὁμοίως
μανυροῦμεν ὕφ' αἵματος νέου.

Eumen. I. Stas. α' 490—498 = 499—507.

νῦν καταστροφῇ νέων
θεσμίων, εἰ κρατήσῃ δίκαι τε καὶ βλάβαι
τοῦδε ματροκτόνου.
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερέϊα ξυναρμόσει βροτούς.
5 πολλά δ' ἔνυμα παιδότηρται
πάθει προσμένει τοκεῦσιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ.

β' 508—516 = 517—525.

μηδὲ τις κικλησκέτω ξυμποροῖ τετυμμένος,
τοῦτ' ἔπος θροοῦμενος,
ὦ δίκαι, ὦ θρόνοι τ' Ἐρινύων.
ταυτὰ τις τάχ' ἂν πατήρ ἢ τεκοῦσα νεοπαθῆς
οἶκτον οἰκτίσσει, ἐπειδὴ πίνει δῦμος δίκας.

γ' 526—537 = 538—549.

ἐς τὸ πᾶν δέ σοι λέγω, βωμὸν αἰδεσαι δίκας·
μηδὲ νιν κέρδος ἰδὼν ἄθεῳ ποδὶ λάξ ἀτίσῃς· ποινὰ γὰρ ἐπίσται,
κύριον μένει τίλος.
πρὸς τάδε τις τοκέων σέβας εὖ προτίων καὶ ξενοτίμους
δωμάτων ἐπιστροφᾶς αἰδόμενός τις ἔστω.

Eumen. α' 916—926 = 938—948.

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν,
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε φρούριον θεῶν νέμει,
ῥυσίβωμον Ἑλλάνων ἄγαλμα δαιμόνων.
ἔτ' ἐγὼ κατεύχομαι θεσπίσασα πρεπυμένως
5 ἐπισύτους βίου τύχας ὀνησίμους
γαίας ἐξαμβρόξαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

sind, mit gehäuften Auflösungen. v. 4 ähnlich wie 526, 2. Wir schreiben παντολεύων, Med. πανλεύων. In der Antistrophe zu lesen: Ζεὺς γὰρ αἰμοσταγής.

Eumen. 490. Acht Tetrapodien, in der Mitte durch eine Hexapodie als Mesodikon getrennt.

Eumen. 508. Durch Interpunction nach v. 3 in zwei Perioden getrennt. Eine Hexapodie bildet das Epodikon der ersten nach drei vorgehenden Tetrapodien. Die zweite besteht aus vier zu zwei vereinten Tetrapodien.

β' 956 — 967 = 976 — 987.

ἀνδρομῆτας δ' ἄωρους ἀπεννέπω τύχας,
 νεανίδων τ' ἐπηράτων
 ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες,
 θεαί τ' ὦ Μοῖραι

- 5 ματροκασιγνήται, δαίμονες ὀρθονόμοι,
 παντὶ δόμῳ μετάκοινοι, παντὶ χρόνῳ δ' ἐπιβριθεῖς
 ἐνδίκῳις ὀμιλίαις,
 παντᾶ τιμιώταται θεῶν.

' υ — — υ — — ' υ — υ — υ
 ' υ — υ — υ — —
 ' ω — ω — ω — ω — υ
 υ ' — — — —

- 5 ' ω — — — — ' ω — ω — —
 ' ω — ω — — ' ω — ω — —
 ' υ — υ — υ — —
 ' — — υ — υ — υ —

γ' 996 — 1002 = 1014 — 1020.

χαίρετε χαίρετ' ἐν αἰσιμαῖσιν πλούτου,
 χαίρετ' ἀστικὸς λεῶς, ἔκταρ ἡμεῖνοι Διὸς,
 παρθένου φίλας φίλοι σωφρονοῦντες ἐν χρόνῳ.
 Παλλάδος δ' ὑπὸ πτεροῖς ὄντας ἄξιται πατήρ.

' ω — ω — ω — — — —
 ' υ — υ — υ — — ' υ — υ — υ —
 ' υ — υ — υ — — ' υ — υ — υ —
 ' υ — υ — υ — — ' υ — υ — υ —

Sept. γ' 345 — 356 = 357 — 368, zweiter Theil.

Nur der zweite Theil der Schlussstrophe ist trochäisch, wie der Theil der Anfangsstrophe iambisch.

ἀρπαγαὶ δὲ διαδρομᾶν ὁμαίμονες·
 ξυμβολεῖ φέρων φέροντι καὶ κενὸς κενὸν καλεῖ,
 ξύννομον θέλων ἔχειν,

' υ — υ ω υ — υ — υ —
 ' υ — υ — υ — υ ' υ — υ — υ —
 ' υ — υ — υ — —

Eumen. 956. Auf drei Tetrapodien folgt mit v. 3 eine achtgl palinodische Periode, deren Mittelpunkt durch vier daktylische Trij gebildet wird.

Eumen. 996. Eine daktylische Pentapodie mit auslautendem deus (wahrscheinlich hexapodisch zu messen) bildet das Proodikon durch den Inhalt als solches bezeichnet. Darauf folgen sechs gleiche Tetrapodien.

Sept. 345. Drei Tetrapodien werden mesodisch von zwei Hexa umschlossen. Eine iambische Hexapodie tritt als Epodikon hinzu.

Trimeter.

Der iambische Trimeter erfüllt nach der übereinstimmenden Meinung der Alten, welche Westphal, *Fragn. u. Lehrsätze der hoch. Rhythm.* S. 170—175 am Stellen des Iohs und Ammonius u. Priscian, des Celsus Bassus bei Rufin, des Terentianus Maurus u. Atilius Fortunatianus erzählt hat, in drei rhythmische Glieder (Spalten), von denen ein jedes den stärkeren Ictus nicht auf dem ersten, sondern auf dem zweiten Fusse hat:

— — — — —

- Unterscheidung der Synkope in dem trochäischen Reiten, sowie durch 2 trochäischen Tetrameter v. 2 ist diese Strophe leichter als die übrigen ähnlichen Strophen des Anaclytus. - cf. *l'* Überlief. (cf. mit dem Folgl. d. Stud. p. 84).

Prometh. 415 Auf drei anastakktisch trochäische Tetrapodieen folgt Olykessus und erster Phokrakton. Wie überhaupt die metrischen men des Prometheus sich von der sonstigen Manier des Anaclytus sehr fern, so zeigt auch diese Strophe durch die anastakktischen Formen Trochäen eine von allen übrigen trochäischen Strophen des tragischen ges. eigenthümliche Bildung.

lich, dass sich die Bildung des Trimeters nach den verschiedenen poetischen Gattungen, denen er als Rhythmus dient, in mannichfacher Weise nūancirt, und so unterscheiden bereits die alten Metriker einen iambographischen, tragischen, komischen und satyrdramatischen Trimeter*); doch beziehen sich die Unterschiede keineswegs auf alle Einzelheiten der metrischen Bildung, sondern treten nur in einigen Punkten, wie in der Auflösung, der Einmischung kyklischer Füsse u. a. hervor. In der dialogische Vortrag (*ψιλή λέξις*) war bereits durch Archilochus angebahnt, der, wie Plutarch berichtet, den Trimeter nicht durchgängig melisch, sondern abwechselnd melodramatisch vortrug, indem er die Verse zur Begleitung der Kithara deklamirte. Dies ist die sogenannte *παρακαταλογία*, deren Erfindung Plutarch de mus. 28 nach alten Quellen dem Archilochus zuschreibt und die er mit den Worten beschreibt: *ἔτι δὲ τῶν λαμβείων τὸ τὰ μὲ λέγεσθαι πατὰ τὴν κροῦσιν***), τὰ δ' ᾗδεσθαι, Ἀρχιλόχον φασὶ καταδείξειν, εἴθ' οὕτω χρῆσασθαι τοὺς τραγικούς ποιητάς. An dieser Stelle geht zugleich hervor, dass die dialogischen Iambe

κῆς ἀρμονίας. Aristot. rhet. 3, 8: τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῶς σεμνὸς καὶ λεπτὸς καὶ ἀρμονίας δεόμενος, ὁ δ' ἱάμβος αὐτὴ ἐστὶν ἡ λέξις ἢ τὰ πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἱάμβειά φθίγγονται λέγοντες· διὰ δὲ σεμνότητά γενέσθαι καὶ ἐκστησαι· ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος, θελὼν δὲ τὰ τετράμετρα. Man darf das, was Aristoteles über die Verwandtschaft des Trimeters mit der gewöhnlichen Rede sagt, nicht so verstehen, als ob der Trimeter ein der Prosa sich annähernder Rhythmus sei. Aristoteles sagt dies von dem Iambus nur im Gegensatze zum daktylischen Hexameter und dem Trochäus.

*) z. B. Mar. Victor. 2527 P. = 81 K.: *Trimetri igitur iambici acatalecti genera sunt quattuor . . . quorum prius tragicum, dehinc comicum et iambicum post satyricum habebitur. Et tragicum quidem, cuius in versu erunt dextri spondei, sinistri iambi, id est disparibus parvis subditi. . . . Comicum autem, quo anapaestum et tribrachyn praedictis admiscet. . . . Iambicum autem, quo ex omnibus iambis nullo alio admixto subsistit, quo iambographi maxime gaudent. Superest satyricum, quod inter tragicum et comicum stilum medium est.*

**) Vgl. Plut. de mus. 28: Ἀρχιλόχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξέσχε . . . καὶ τὴν παρακαταλογίην καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν. Aristot. probl. 19, 6: διὰ τί ἡ παρακαταλογία ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λόγῳ τὸ δὲ ὁμαλὲς ἐλαττον γωῶδες. Auch in den Dithyramb war die melodramatische Parakataloge eingedrungen und eben hierauf bezieht sich der Ausdruck ἐν ᾠδαῖς. — Die Anwendung der Parakataloge in melischen Dichtungen wie im Dithyramb machte einen tragischen Eindruck, wie erinnerte an die Tragödie, in deren Dialoge sie häufig vorkam.

Penthemimeren Epithetismen.^{***)}

*) Lucian u. z. O. will die tragische Rhetorik gegen die Minder der damaligen Zeit hervorheben und sucht sie Hebräisch zu machen; deshalb sagt er von dem tragischen Schauspieler *αἱ δὲ λέξεις αὐτοῦ ἀναπαύειν, ὁμοῖα δὲ αὐτοῖς καὶ κωμικοῖς* (von dem unentwickelten metrischen Vortrag des Dialogs), *λέγουσιν καὶ ἀναπαύειν αὐτὸν δύναται* (einmaliges Stellen des hebräischen Dialogs werden genügen) und *αὐτὸς δὲ ἀναπαύειν περὶ αὐτοῦ ἀναπαύειν καὶ πόρρω εἶναι ποιεῖν ἑαυτοῦ καὶ ὁμιλίας ἑαυτοῦ* (von den sprachlichen semitischen Monotonien, z. B. den Doctrinen wie in den gleich darauf genannten Euripideischen Stücken, der Andromache, Helena und des Heracles farnas). Mit dieser Stelle sind sämtliche Formen des Rhetoriktrugs bezeichnet; zugleich beweist sie die Unrichtigkeit der bisherigen Annahme, dass die Penthemimeren auf die doctischen Monotonien zu beziehen sei.

**) Ueber Aufzählung und Class im Trimeter des Anaclytus siehe die von Johannes Oberdick gefundene Gesetze zu Anach. Sept. v. 676 ff. in Zeits. für d. österr. Gymnasien 1871 und in denselben kritischen Studien, Münster 1884, S. 14, und aus Zeits. für d. österr. Gymn. 1871 und kritischen Studien S. 42, Neue Philol. Studien 1887 S. 164. — Uebersicht über die Literatur bei Heßel in dem Nellen Handbuch S. 641.

***) z. B. Man. Vindob. 1884.

Durch jede dieser Cäsuren wird die dritte Arsis von der benachbarten Arsis abgesondert und erhält hierdurch eine freiere und selbstständigere Stellung, in welcher ihre Bedeutung als Träger eines gewichtigeren Ictus hervortreten kann. Ganz derselbe Fall fand im epischen Hexameter statt. Von den beiden Cäsuren ist die Penthemimeres die häufigere, die Hephthemimeres die seltenere; doch trägt sie im Wechsel mit der Penthemimeres dazu bei, der dialogischen Rede eine grössere Mannichfaltigkeit zu verleihen und das Metrum vor Monotonie zu bewahren. Bisweilen sind auch beide in demselben Verse verbunden, doch ist dies keineswegs die Normalform und der Trimeter unterscheidet sich hierin von dem Hexameter, in welchem sich meist eine Cäsur zugleich im dritten und im vierten Fusse findet.

Eine Cäsur am Ende der ersten Dipodie fällt mit dem Ende des ersten rhythmischen Gliedes zusammen, eine solche Uebereinstimmung von rhythmischen Füßen und Wortfüßen aber würde dem dialogischen Vortrage, der nur durch eine gewisse Freiheit des Metrums vor Monotonie bewahrt bleibt, nicht zuzusagen*), und deshalb wird jene Cäsur namentlich bei Tragikern und Iambographen nur in beschränktem Umfange zugelassen; gewöhnlich ist sie durch eine zugleich vorkommende Penthemimeres oder Hephthemimeres verdeckt, Prometh. 1: *χθονὸς μιν ἐς | τηλουρὸν — ἦ|κομεν πέδον* || 4: *ἄς σοι πατήρ | ἐφέιτο —, τόνδε πρὸς πέτραις* || 9: *ἀμαρτίας | σφὲ — δεῖ θεοῖς | δοῦναι δίκην* || 13: *ἔχει τέλος | δὴ — κούδὲν ἐμποδὼν ἐτι* || 15: *δῆσα βία | φάραγγι — πρὸς | δυσχειμέρῳ*.

Noch mehr wird die Cäsur unmittelbar nach der dritten Arsis (in der Mitte des Verses) vermieden, da hierdurch der Trimeter eine arrhythmische Gliederung erhält**). Kommt zu-

*) Mar. Victor. 2524. Bloss in eigentlich melischen Iamben konnte solche Cäsuren erlaubt sein, da hier der monotone Rhythmus durch den Gesang verdeckt wurde, und so konnte Kastorion aus Soli in seinem Gesange auf Pan die stichischen Trimeter durchgängig in jenem Schema bilden, Athen. 10, 455 f.: *Σὲ τὸν βόλοις | τιφοκτύποις | δυσχειμέρον | ναλεῖθ' ἔδος | θηρονόμῃ Ἰλῶν | χθόν' Ἀρκάδων*.

**) Denn ein *ὀκτωκαιδεκάσημον μέγιστος* kann nach den Rhythmikern nicht in zwei gleiche Hälften zerlegt werden, da so eine daktylische Gliederung entstehen würde. Pers. 465: *Ξέρξης δ' ἀνῳμῶεν — κακῶν ἰσχυρὸς βάθος* | 509: *Θρηῖαν περάσαντες — μόλις πολλῷ πόνῳ* | Eur. Suppl. 690: *καὶ συμπατάξαντες — μέσσην πάντα στρατὸν*, wo nach G. Hermann's Be-

b) wenn die Hauptcleur in den vierten Fuss fällt (Wecklein);
 c) bei Eigennamen; d) die Cleur ist (wie Aeschyl. Suppl. 198
proinos euppéous) durchweg gestrichelt, wenn durch den schwe-
 ren Gang des Rhythmus irgend ein dichterlicher Effekt erzielt
 werden soll, oder wenn der Gedanke den gewichtigeren Rhythmus
 verlangt (Hermann *opit. d. m.* pag. 57). Vgl. J. Oberdick, kritische
 Studien, I pag. 54. Nur die Komiker lassen dies Gesetz un-
 beachtet, die Iambographen gestatten sich niemals und die Tra-
 giker nur selten eine Ausnahme. Porson *praef. Herod.* XXX.
 Huxley *Edinh. Rev.* 1811, XXXVII p. 74. Hermann *elem.* p. 113.
 Der Grund ist eben der, dass in einem Verse wie

Acham. 33: *die dēq' dēpōvov, dēq' qvō — dēvō*

die fünfte Arsis bei der vorübergehenden Cleur und dem vor
 dieser stattfindenden Ritarlaute der langen Thesis einen so
 starken Ictus erfordert, so stark, dass diese Permutation der

...
 rehung die Archylinde absichtlich gewählt ist, um den Ictus und
 vorzubehalten.

rhythmischen Bedeutung der fünften Arsis als zweiter Nebenarsis der Reihe nicht angemessen ist und dadurch das rhythmische Verhältniss gestört wird. In dem Verse

Antig. 499: *τί δῆτα μέλλεις; ὡς ἐμοὶ — τῶν — σῶν λόγων*

tritt die Cäsur wegen des engen Anschlusses des Artikels an die Nomina weniger stark hervor.

Die Verlängerung (Irrationalität) der Thesis kann vor jeder Arsis stattfinden, deren Gewicht eine ganze Dipodie beherrscht; die Stimme ruht beim Vortrage auf der retardirenden Thesis aus, um die nöthige Kraft zur Hervorbringung der darauf folgenden gewichtigen Arsis zu gewinnen. Die so entstehende lange Thesis ist keine zweizeitige Länge, sondern steht zwischen dem einzeitigen und zweizeitigen Chronos in der Mitte, sie bildet mit der darauf folgenden einsilbigen Arsis nach der Terminologie der alten Rhythmiker einen ποὺς ὀρθίος, mit einer darauf folgenden aufgelösten Arsis (— ω) einen χορεῖος ἄλογος ἱαμβοειδής. Vgl. S. 188. Dem melischen Vortrage des Trimeters bei den Iambographen sagt die retardirende Thesis weniger zu, daher kommt sie hier in jedem Verse gewöhnlich nur einmal vor, in dem Dialoge der Dramatiker wird sie häufiger angewandt, so dass hier Trimeter mit zwei verlängerten Thesen die Normalform sind, während sich rein iambische Verse (mit lauter kurzen Thesen) bei den Dramatikern selten finden*).

Durch die Auflösung der Arsis entsteht ein Tribrachys und bei vorausgehender langen Thesis ein auf der ersten Kürze zu betonender Daktylus (χορεῖος ἄλογος ἱαμβοειδής). Bei den Iambographen ist sie nur sehr selten zugelassen und in demselben Verse höchstens nur einmal. Bei den Tragikern ist die Auflösung der Arsis an folgende von J. Oberdick aufgefundene Gesetze gebunden:

1) Wenn die Penthemimeres vorausgeht, kann die folgende Arsis immer aufgelöst werden. Es ergeben sich also in diesem Falle folgende beiden Formen des dritten Fusses:

$$\begin{array}{ccccccc|ccccccc} \text{—} & \text{'} & \text{—} & \text{''' } & \text{—} & | & \text{—} & \text{—} & \text{''' } & \text{—} & \text{'} & \text{—} & \text{'} \\ \text{—} & \text{'} & \text{—} & \text{''' } & \text{—} & | & \text{—} & \text{—} & \text{''' } & \text{—} & \text{'} & \text{—} & \text{'} \end{array}$$

*) Mar. Vict. 2526 (Rufin. 2708: *Improbatur . . . apud tragicos versus ex omnibus iambis compositus; nam quo sit amplior et par tragicæ dignitatis, interponunt frequentius in locis dumtaxat imparibus pedum dactylicorum moras et spondeum.* Terent. Maur. 2228.

Die Zulassung des kyklichen Anapästes*) an Stelle Iambus findet analog dem kyklichen Daktylus des trochäischen Tetrameters erst bei den Dramatikern statt. Da der Trimeter für dialogisches Maass ist, so ist der kykliche Fuss häufiger als in den meist melisch vorgetragenen trochäischen Tetrametern. Ausser ausgeschlossen ist er bloss von dem letzten Fusse des Trimeters; die Zulassung an den fünf ersten Stellen folgt in den verschiedenen Gattungen des Dramas verschiedenen Gesetzen:

1. Die Tragiker lassen den Anapäst bei Eigennamen an jeder der fünf ersten Stellen zu, z. B. Pers. 327: *Kaisar* *Enop-*
pe, elc deip *adistore* *adice*, Oed. Col. 1: *adice* *adipet* *adipet-*
adipet, *adipet*, *adipet*, am häufigsten in der ersten, in den vier
folgenden Stellen geschieht dies in den älteren Tragödien (vor

*) Auch nach den Metrikern steht der Anapäst wie der Daktylus dem Iambus im Rhythmus gleich. Caen. Baume op. Buln. 1205 F.—1211 E. *Fembi-*
ne..., *cum pulchrum dactylicum generis adsumat, deinde iambicum addit, nisi*
permissum sit moderatioris, ut cum pulchrum supplebit, iambum feriat; itaque
illa non permissioris non recipiunt alium quam iambum. Thesaur. Metr. 2248.

Reinach, spricht Metri.

Ol. 89) nur dann, wenn ein Eigennamen sich nicht dem iambischen Maasse fügt, während hier in der späteren Zeit ein jeder anapästische oder anapästisch anlautende Eigennamen zugelassen wird, Helen. 88: *Τελαμών, Σαλαμῖς δὲ πατρὶς ἡ θρέψασά με*, Philoct. 794: *Ἀγάμεμνον, ὦ Μενέλαε, πῶς ἂν ἀντ' ἐμοῦ*. Ein Wort, welches kein Eigennamen ist, kann als Anapäst nur in den ersten Fusse des Trimeters stehen, wobei indess die ältere Tragödie noch bestimmte Schranken einhält. Der anlautende Anapäst besteht hier nämlich stets aus einem einzigen Worte, welches seiner natürlichen Prosodie nach ein Anapäst ist oder anapästisch beginnt, Prometh. 366: *κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἡμενος μινδροκτιπεί*, 368: *ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις*, 6: *ἄδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήτοις πέδαις*, 353: *ἐκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον*. Erst die spätere Tragödie lässt den anlautenden Anapäst, der hier überhaupt häufiger vorkommt als in der älteren, auch aus zwei Wörtern (Artikel und Nomen, Präposition und Casus) oder aus einem Worte bestehen, das seiner natürlichen Prosodie nach ein Tribachys ist und erst durch Position zum Anapäst wird, Philoct. 795: *τὸν ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον*, Alcest. 375: *ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχον*, Herc. fur. 940: *ἐπὶ τοῖσι νῦν θανοῦσιν ἀγνῶ χέρας*, — Trach. 762: *ἐκατὸν προσῆγε συμμιγῇ βοσκήματα*, Oed. C. 481: *ὕδατος, μελίσης· μηδὲ προσφέρειν μέθυ*, 1160: *ποδαπόν; τί προσχρῆζοντα τῷ θακῆματι* u. v. a. bei Euripides. Doch kommen auch schon bei Aeschylus (ausser einem solchen Anapäst in einem Eigennamen Pers. 323 *Θάρυβίς τε*) zwei Anapäste mit einer solchen positionslangen Arsis vor, Pers. 343: *ἐκατὲν δις ἦσαν ἐπτά θ' ὥδ' ἔχει λόγος* u. Agam. 509: *ἱπᾶτός τε χώρας Ζεὺς, ὁ Πύθιός τ' ἄναξ*. Ferner sind componirte und augmentirte Verba von dem anlautenden Anapäste bis auf wenige Beispiele ausgeschlossen, Prometh. 849: *ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χειρὶ καὶ θιγὼν μόνον*, Philoct. 544: *ἐκέλευσ' ἐμοί σε ποῦ κυρῶν εἰς φράσαι*, Iphig. Aul. 49: *ἐγένοντο Ἀθήα*, Herc. fur. 458: *ἔτεκον μὲν ὑμᾶς*.

2. Die Komödie, sowohl die sicilische wie die attische, gestattet die Zulassung des kyklischen Anapästes an jeder der fünf ersten Stellen ohne Einschränkung, gleichviel, ob derselbe ein Eigennamen ist oder nicht, ja die Anapäste sind hier im Ganzen häufiger als die Iamben und Spondeen mit aufgelöster Arsis, und Trimeter mit zwei und mehreren Anapästen sind ganz normal, Ran. 1203: *καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον*, Aves 10

Arsis, oder, was dasselbe ist, anapästische Proceleusmatici $\cup \cup \cup$ zu gebrauchen, wenn gleich die Beispiele hierfür im Ganzen nur sehr spärlich sind. Dem anapästischen Proceleusmaticus steht die Zulassung des Anapästes nach einer aufgelösten Arsis analog $\cup \cup \cup _$, die in der Tragödie ebenfalls nicht vorkommt. In den meisten hierher gehörigen Trimetern lässt es das metrische Schema unentschieden, ob wir in ihnen einen aufgelösten Anapäst oder einen Anapäst mit vorausgehenden aufgelösten Iamben anzunehmen haben, z. B.:

aufgelöster Anapäst $\bar{u} - u' \quad uu \quad u - \bar{u} \quad \bar{u} - u'$

aufgelöst. Iamb. u. Anapäst \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —

Nach der Ueberlieferung der alten Rhythmiker ist aber von diesen beiden Auffassungen die zweite schwer zu rechtfertigen, wie sich alsbald ergibt, wenn wir mit G. Hermann die anlautende Thesis des Verses von der folgenden Arsis absondern*):

I. $\sigma | - \sigma | - \omega | \omega \sigma | - \sigma | - \sigma | -$
 II. $\sigma | - \sigma | - \sigma | \omega \omega | - \sigma | - \sigma | -$

Der in I. erscheinende kykliche Daktylus nämlich fügt sich bei seiner irrationalen Thesis leicht dem dreizeitigen Maasse nicht aber der Proceleusmaticus in II. Denn wenn wir die vier Kürzen des letzteren auf den Umfang von 3 Moren zurückführen wollen, so müssen wir zwei von diesen Kürzen einem Chronos protos gleichsetzen, was der ausdrücklichen Lehre der alten Rhythmiker, dass der Chronos protos nicht in kleinere Zeiteinheiten zerfallen kann, widerspricht. Dennoch aber lässt sich die unter II. gegebene Messung nicht überall abweisen und wir müssen es dahingestellt lassen, wie sich die hierher gehörende Trimeter den Forderungen der alten rhythmischen Theorie, die offenbar nicht erst von Aristoxenus herrührt, gefügt haben.

*) Hermann drückt dies so aus: der Proceleusmaticus statt des Iambus stört den Rhythmus nicht, statt des Trochäus stört er ihn. — Die Absonderung der Anakrusis ist nur etwas formelles, nur eine Auffassungsweise des Rhythmus, auf den materiellen Bestand des Rhythmus hat sie keinen Einfluss. Man darf nicht glauben, dass man die Absonderung der Anakrusis auch im Vortrage hervortreten lassen dürfte, etwa durch eine kleine Pause; dies ist den Bestimmungen der alten Rhythmiker zuwider, nach welchen die Uebergänge von einer Silbe oder Reihe zur andern (*κινήσεις*) *ἄγνωστοι* sind *διὰ μικρότητα ὥσπερ ὄροι τιτὲς ὄντες τὰς ἐν τῶν ἡρεμῶν κατεχομένων χρόνων*. Aristox. ap. Psellum fr. 3. Bacchi introd. p. 9.

ἴσους, vvel δ' ἐκστρέφοντες αὐ (συνείδη ἴσ. vñ δ' συνείδη
 ἴσ. vñ δ'). | Nub. 84b: πόρτα παρὰ τοὺς αἰῶνες ἀνεργαίαν ἔλα
 κισαν, codd. πόρτα δ' vñ. | Nicom. Ethic. v, 9: πόρτα ἀνε
 ργία συνείδητος παρὰ τοὺς (πόρτα). * Damon. Syntroph. 50:
 οὗτο δ' ἀφ' οὗτος παρὰ τοὺς αἰῶνες, αἰῶνες (ἴσος, δ' vñ δ'
 α δ'). Mercat. inc. 54: τὸ δ' παρὰ τοὺς αἰῶνες αἰῶνες εἰς
 αἶν (τὸ παρὰ τοὺς αἰῶνες δ'). [— 1 b: Damon. Athen. 3, 112c:
 πόρτα δ' ἀνεργαίαν ἀλλοτρίαν (ἴσ. ἀνεργ. ἴσος δ' vñ
 δ' vñ) Machon. Athen. 8, 346 b: αἰῶνες δ' αἰῶνες Νουμίδας
 αἰῶνες.

2a. Ach. 325: πόρτα πόρτα. ἴσος μὴ πόρτα πόρτα. | Nub.
 3: ἀλλοτρίαν παρὰ τοὺς αἰῶνες αἰῶνες. Av. 103: πόρτα
 πόρτα (δ'). E. 55v αἰ πόρτα αἰ πόρτα. Eccl. 315: πόρτα
 πόρτα ἴσος δ' δ' ἴσος πόρτα. Die erste Citer nach
 r dritten, auf die erste Länge folgenden Kürze weist darauf
 r, dass hier die Messung II. stattfindet, obwohl das klassi
 sche Schema auch die Messung I. gestattet. — 2 b. Ach. 78:

τοὺς πλείστα δυναμένους καταφαγεῖν τε καὶ πιεῖν (δυνατοὶ φαγεῖν). " Ran. 76: οὐχὶ Σοφοκλέα πρότερον ὄντ' Εὐριπίδα (οὐ Σ.) Equit. 7: αὐταῖς(ι) διαβολαῖς. Δ. ὦ κακόδαιμοι πῶς ἔχεις.

3 a. Plato fr. inc. 6: οὗτος τίς εἶ; λέγε ταχύ· τί σιγᾶς; οὐ εἶρεῖς (ταχύ σιγᾶς). Nicostr. Kaine 1, 2: λευκός· τὸ γὰρ πάχος ὑπερέκλυτε τοῦ κακοῦ (τὸ πάχος. τὸ δὲ πάχος). — 3 b. Ach. 733: ἀκούετον δὴ, ποτέχεται ἔμιν τὰν γαστέρα (ἀκούετε δὴ. ποτέχετο τάν. πότσεχεται ἔμιν).

4 a. Plut. 1011: νητιῶριον ἂν καὶ φάβιον ὑπεκορίζετο. Vesp. 1169: ὡδὲ προβάς· τρυφερόν τι διασαλακῶνισον (διασακῶνισον. διασαικῶνισον. διαλακῶνισον). Eupol. Pol. 31: ἐμοὶ γὰρ οὐκ ἔστ' οὐδὲ λάσαν(ον) ὅπου χέσω. — 4 b. Eupol. Athen. 12 623 e: καὶ μουσικὴ πρᾶγμ' ἐστὶ βαθύ τι καὶ καμπύλον (βαθὺ καὶ). Acharn. 437: Εὐριπίδην, 'πειδὴ περ ἔχαρίσω μοι ταδί (ἔχαρη ταδί). Alexis Strat. Athen. 223 e: ἀπόλαβε. B. τουτὶ δ' ἐστὶ τίς; A. ὃ παρ' ὑμῶν ἐγώ (τί δὲ τοῦτ' ἐστίν)*).

Trimeter Skazon. Wie aus dem trochäischen Tetrameter so bildete die Poesie der Iambographen auch aus dem Trimeter durch regelmässige Verlängerung der letzten Thesis eine Nebenform, die recht eigentlich der rhythmische oder vielmehr arrhythmische (vgl. S. 190) Ausdruck jener poetischen Gattung war. Dies ist der Trimeter σκάζων, χωλός, claudus, dem gegenüber der normal gebildete (bezw. der aus lauter reinen Füßen bestehende) Trimeter ὀρθός, rectus, integer genannt wird**):

$$\begin{array}{cccccccc} \cup & - & \cup & / & \cup & - & \cup & / & \cup & & \cup & \cup \\ \cup & - & \cup & - & \cup & - & \cup & & \cup & & - & \cup \end{array}$$

Es findet am Schlusse keine Synkope statt, durch welche der Vers zu einem hyperkatalektischen Trimeter, d. h. zu einem der höchsten Maass der einheitlichen Reihe im diplasischen Rhythmusgeschlechte überschreitenden katalektischen Heptameter werden würde, auch keine Umsetzung des letzten Iambus zum Trochäus

*) Ueber den iambischen Trimeter der nachklassischen und byzantinischen Zeit s. Studemund Index lect. Vratisl. Sommer 1887 und die selbst citirte Litteratur. C. Fr. Müller Ignatii Diaconi tetrasticha iambica u. s. w. Kiliae 1886. S. 3, Anm. 4.

**) Hephaest. 18. Schol. Heph. B p. 151. Tricha 260. Mar. Vict. 2526 f., 2574 f. Terent. Maur. 2372. Plotius 2643. Cues. Bass. 257 f. Atil. Fort. 287 K. Rufin. 2712. Tzetz. Cram. An. Ox. 3 p. 310.

Baumgarten für leichte Poesie, der aber mit Feinheit und Eleganz glänzt, wird, etwa wie die für die alexandrinische Zeit charakteristischen Satiren oder die klasziken Saluberrimeter des Horaz mit ihrem phänomenal Widerstreite von Versbau und Satzen. Die Bildung der fünf ersten Flüsse des Cheliamb entspricht in der klassischen Zeit dem Trimeter öpös; der Iambographen nicht allein im Gebrauche der Cauren, sondern, soweit wir nach den kurzen Fragmenten urtheilen können, auch im Gebrauche der ständlichen Flüsse. Als Erfinder wird auch hier wie für den Tetrameter schon Hippocorax oder Anaxias genannt (daher *trimeter Hippocoraceus, satira Anaxianus*); Provenienz aus dem Volksleben ist nicht anzunehmen. Ob schon Simonides von Amorgos darin geübt, muss zweifelhaft bleiben, da der einzige Simonideische Vers dieser Art fr. 18: *sol sofila pfeure, innag de sapwings* hoch die Verflechtung *sapwinge* oder *sapwings* leicht an einem Trimeter archos hergestellt werden kann²¹. In die Komödie hat

*) Kennzeichnungen von Weichen, W, Durchlauf, Durchg.

sich dies Metrum keinen Eingang verschafft, denn die zwei Skazontes des Eupolis ap. Priscian. 1328 = 427 H.: ἀνόσια πῖσχω ταῦτα καὶ μὰ τὰς Νύμφας, | πολλοῦ μὲν οὖν δίκαια ναὶ μὰ τὰς κράμβας stehen vereinzelt. Dagegen wurde es als ein der prosaischen Rede sich annäherndes Maass seit der alexandrinischen Zeit eine beliebte Form der didaktischen Poesie, besonders der Fabeldichtung bei Herodas, Aeschryon, Kallimachus, Apollonius Rhodius, Phönix von Kolophon und Babrius. S. am Schlusse: Zweiter Excurs: Ueber den Bau des griechischen Choliambus, insbesondere über den des habrianischen Mythiambus von Max Ficus.

Der katalektische Trimeter entsteht aus dem akatalektischen durch Synkope der letzten Thesis:

$\bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup}$
 $\bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup}$

Wir finden ihn bereits bei Archilochus (daher *Archilochium iambicon curtum* Caes. Bass. 270, 25 K., *hendecasyllabum Archilochium* Atil. Fort. p. 299 K., *colobus Archilochius* Diomed. 507. vgl. Mar Victor. 2574. 2589. Bei Prissian Part. p. 460, 10 H. heisst dies Metrum *senarium iambicum colobon*; vgl. auch Terent. Maur. 2429 ff.) der ihn mit einem vorausgehenden daktylo-trochäischen Verse (dem sog. ἑξάμετρον περιπτοσυλλαβῆς) distichisch verband, fr. 101. Stichisch scheint ihn Alkman gebraucht zu haben, fr. 74 B:

κλῖναι μὲν ἐπὶ καὶ τόσαι τράπιδαι
 μακωνίδων ἄρτων ἐπιστέφοισαι
 λίνῳ τε σασάμῳ τε κῆν πελίσχαις
 πέδισσι χρυσοκόλλα . . .

Ein Beispiel stichischer Composition aus späterer Zeit bei Phylakus Anthol. Pal. 13, 5. Auch bei den lesbischen Erotikern kam er vor, bei Alcäus mit einem vorausgehenden trochäischen katalektischen Dimeter verbunden, wie Horat. 2, 18, vgl. Atil. Fortun. 2704 (dahin Alc. fr. 102: ἐγὼ μὲν κ' οὐ δέω ταῖς μαρτυρεῦντας); der Sappho scheint das von Hephaest. p. 14 angeführte Beispiel χαίροισα νύμφα, χαίρέτω δ' ὁ γάμβρος anzugehören, fr.* 103. Der Name *Hipponactium* Serv. 1818 weist auf den Gebrauch bei Hipponax, von dem er vielleicht mit einem vorausgehenden iambischen Tetrameter wie bei Asklepiades Anthol. Pal. 13, 23. Brunck Anal. 1, 219 verbunden war.

§ 28.

Iambischer Dimeter und Tetrameter.

Neben dem Trimeter ist bloss dem Dimeter und dem daraus hervorgehenden Tetrameter ein stichischer Gebrauch zu Theil

wie aus dem anapaestischen hervorgegangen (S. 179) und
erst mit diesem im Rhythmus vollkommen überein:

$$\begin{array}{ccccccc} \textcircled{\text{v}} & - & \textcircled{\text{v}} & - & \textcircled{\text{v}} & - & \textcircled{\text{v}} \\ \textcircled{\text{v}} & - & \textcircled{\text{v}} & - & \textcircled{\text{v}} & - & \textcircled{\text{v}} \end{array}$$

in dritte Thesis fast nach dem S. 179 dargelegten Gesetze
die Mittelmäßigkeit zu. Es ist kein Grund vorhanden, den
üblichen Gebrauch dieser Reihe der früheren Zeit abzuspochen,
zu sie nimmt im iambischen Rhythmus dieselbe Stelle ein,
wie im anapaestischen der Perömiacus, und liegt in denselben
wie dem catalektisch-iambischen Tetrameter wie der Perömiacus
im anapaestischen Tetrameter zu Grunde; nach das Vorkommen
Volkslieder weist auf hohes Alter, vgl. das Tanzlied der
griechischen Jungfrauen bei Plutarch, *quest. graec.* c. 35: *ἀπὸ
τῶν παλαιῶν* (Bergk, fr. 23). Nach Hephaestion p. 18 scheint der
dialektische Dimeter von Anakreon stichisch gebraucht zu sein:

*) In wie weit bei Anakreon noch eine zweifelhafte Ankreus (nach-
der Anaphora) anzunehmen werde, lässt sich aus fr. 31: *ἀνὰ δὲ πύλιν κατὰ
πύλιν | ἀπὸ πύλιν πύλιν ἀπὸ πύλιν* nicht bestimmen.

ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
πάρεστι γὰρ, μαχέσθω*).

In der nachklassischen Zeit wird er gleich den anakreonteischen Anaklomenoi ein häufiges Maass (ἡμίμβρον genannt Trich. 259), zuerst bei Herodas (Hypn. fr. 10), dann bei den Dichtern der Anakreontea, Pseudo-Theocr. 30 und anderen Byzantinern wie Gregor. Naz. p. 182, Paulus Silent. (Anal. Br. 3 p. 94), wobei die Reinheit des Metrums namentlich durch lange Thesen im Inlaut des Verses nicht selten gestört wird. S. Excurs III.

Der katalektische Tetrameter, die Verbindung des akatalektischen und katalektischen Dimeters zu einem einheitlichen Verse, nimmt unter den Rhythmen des diplasischen Geschlechtes dieselbe Stelle ein wie unter den vierzeitigen Rhythmen der anapästische Tetrameter, mit dem er im Bau wie im Gebrauche eine durchgreifende Analogie zeigt. Der anapästische Tetrameter ist Marschvers, der iambische Tetrameter ein Tanzvers, der sich bei seinem raschen, springenden Rhythmus besonders für die launig bewegten Weisen einer volksthümlichen Orchestik eignete**). So in dem Blumentanze (Bergk 19) nach Athen. 14, 629 e: ἦν δὲ καὶ παρὰ τοῖς ἰδιώταις ἡ καλουμένη ἄνθεμα· ταύτην δὲ ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες·

Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἱα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἱα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Unter den Lyrikern lässt sich der Tetrameter zuerst bei Hipponax nachweisen (daher *Hipponacteus* genannt Cues. Bass. p. 263, 17 K., Schol. Arist. Plut. 253), fr. 90:

εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρενα;

wahrscheinlich hatte ihn Hipponax aus dem Volksgesange entlehnt, wo er seit alter Zeit namentlich bei demetreischen und dionysischen Festen üblich gewesen sein mag**). Aus der Lyrik ging er in die Komödie über (daher *Aristophanium* genannt Servius 1818), die ihn stichisch sowohl in melischen wie in dia-

*) Anders Bergk Anakreon p. 54.

**) Aus dem volksthümlichen Gebrauche des Tetrameters hat sich später der politische Vers der Byzantiner entwickelt, der sich sicherlich nicht aus der Litteratur herausgebildet hat.

***) Nach Plotius 2645 wurde auch der iambische Tetrameter in der Form des Skazon gebildet: *tetrametrum clodum brachycatalectum, quod et episcazon trimetrum nuncupatur, sit hoc modo* . . . : Ἐρη μάναρ, καθ' ὅσον
<— > οἶδας ἐγρήσσειν, s. Hippon. fr. 89.

meter gegenüber, neben welchem sich sein ethischer Charakter am augenfälligsten darlegt. So vertheidigt in den Wolken der Dikaios, der an der alten Zucht und Sitte festhält, seine gute Sache in anapästischen Tetrametern, während der zungenfertige Adikos seine laxen Grundsätze mit beredter Sophistik in iambischen Tetrametern vorträgt; in den Fröschen lässt Aristophanes den Aeschylus in anapästischen, den Euripides in iambischen Tetrametern reden.

Die beiden Reihen sind wie im trochäischen und anapästischen Tetrameter durch eine Cäsur am Ende des vierten Fusses von einander gesondert:

Acharn. 1226: Α. λόγῃ τις ἐμπέπηγέ μοι | δι' ὁσίων ὀδυρά.

Δ. ὁρᾶτε τουτοῖ κενόν. | τήνελλα καλλίνικος.

Χ. τήνελλα δῆτ', εἶπερ καλεῖς γ', | ὦ πρίεβν, καλλίνικος.

Doch vernachlässigte die Komödie diese Cäsur nicht minder oft als im trochäischen Tetrameter. Besonders geschieht dies in den dialogischen Parthieen; daher entbehrt in den Wolken, Thesmorphiazusen und Fröschen, wo die Tetrameter sämmtlich dialogisch sind, fast der sechste Vers der Cäsur, während die Tetrameter in den Ekklesiazusen, Lysistrata und Plutus, wo sie sämmtlich melisch vorgetragen werden, einen strengeren Bau zeigen.

Der Gebrauch der langen (irrationalen) Thesis richtet sich nach dem oben aufgestellten Gesetze. Sie ist aber in der zweiten Reihe ausgeschlossen von der dritten Thesis, wohl weil die dritte Arsis ein Chronos trisemos ist; dagegen wird sie ohne weiteres zugelassen vor der ersten, dritten u. fünften Arsis des ganzen Verses und ist hier ebenso beliebt wie in den iamb. Systemen und Strophen der Komödie, so dass die iambischen Tetrameter mit zwei langen Thesen häufiger sind als die mit einer einzigen. Die Auflösung ist für die drei ersten Arsen der ersten Reihe und die zwei ersten Arsen der zweiten unbedingt gestattet:

υ υ υ υ υ υ υ — | υ υ υ υ υ υ υ — υ

Plut. 278: σὺ δ' οὐ βαδίζεις; ὁ δὲ Χάρων το ξύμβολον δίδωεν. 274: ἡγεῖσθ' ἐμ' εἶναι κούδεν ἂν νομίζεθ' ὑγίης εἶπειν, Ran. 964: γνῶσει δὲ τοὺς τούτου τε κάμους ἐκατέρου μαθητάς. Doch finden sich selten zwei Auflösungen in demselben Verse, Nub. 1064: μάχαιραν; ἀστεῖόν γε κέρδος ἔλαβεν ὁ κακοδαίμων. Im Allgemeinen ist die Auflösung in den melischen Parthieen seltener als in den dialogischen, in denen fast durchgehends eine große

lassung desselben auf die drei ersten Füße der ersten Reihe d die zwei ersten Füße der zweiten Reihe beschränkt, er an daher nur an den Stellen eintreten, welche eine Aufhebung r Arsis gestatten:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$$

in der Trilrachys, so findet sich auch der Anapäst ausnahmsweise an der vierten Stelle zugelassen, Rac. 912: 'Αγέλλας ταν' Ακίβης | τὸ ἀνέμωτος ἐστὶ δυνάμις, Rac. 932. 937. Ein blosser Anapäst an der dritten Stelle der zweiten Reihe tritt nur in einem Beispiele vor, Theognoph. 547: ἡδύερα, τριάντης κούρῃ Φαίβης τε Πηνελόπειᾳ δέ, cf. schol. Rac. ad l. καὶ το μύθος τὸ περιέμωτος ἀρβύλον ἀνέμωτος ἔσσι τοὺς περὶ τρεῖς (καταλήγουσα col. Rac.), ἄρα οὐκ αὖτις ἐγγίξου.

*) Auffallend Rephaellen p. 11: (τὸ ἀρβύλον) καταλήγουσα (Πηνελόπειᾳ) ἀρβύλον ἀνέμωτος ἔσσι καταλήγουσα.

Synkopirte Tetrameter.

(Euripideion vgl. § 35.)

Schon bei den ältesten Lyrikern wird der iambische Tetrameter mit einer Synkope nach der Schlussarsis der ersten Reihe gebildet. So entstehen die Verse:

	akat.	Tetr.	0	0	0	0	0		0	0	0	0	x
{	synkop.	akat.	Tetr.	0	0	0	0	0		0	0	0	0
	katal.	Tetr.	0	0	0	0	0		0	0	0	0	x
{	synkop.	kat.	Tetr.	0	0	0	0	0		0	0	0	0

Die Terminologie der antiken Metrik nennt die synkopirten iambischen Verse *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*, vgl. Allg. Theorie § 45. — Da die Cäsur am Ende der ersten Reihe wie in den Primärformen bis auf wenige Ausnahmen gewahrt wird, so scheint es, als ob die fehlende Thesis nicht durch Töne der vorhergehenden Arsis, sondern durch Leimma compensirt wurde; nur wo keine Cäsur stattfindet, da muss natürlich die Töne eintreten, durch welche die auslautende Arsis der ersten Reihe zum Chronos trisemos gedehnt wird.

Den synkopirten akatalektischen Tetrameter gebraucht Archilochus in den Iobacchen fr. 120: *Δήμητρος ἀγῆς καὶ κόρης ἡ πανήγυριν σέβων*. Eine Nachbildung findet sich bei Aristophanes in der Exodos der Vögel v. 1755:

11. Ἐπεσθε νῦν γάμοισιν, ὧ φῦλα πάντα συννόμων
 πτεροφόρ', ἐπὶ τε πίδον Λιδὸς καὶ λήχος γαμήλιον.
 ὄρεξον, ὧ μάκαιρα, σὴν χεῖρα, καὶ πτερῶν ἐμῶν
 λαβοῦσα συγχήρευσον· αἶρων δὲ κορυφῇ σ' ἔγω.

Χ. (τήνελλα καλλίνικος ὦ ἀλαλαλαί, ἰὴ Παιῶν,
τήνελλα καλλίνικος, ὦ δαιμόνων ὑπέριστατε.

Durch Interpunction zerlegen sich diese Verse in drei distichische Strophen, die zwei ersten von Peisthetairos, die letzte vom Chor gesungen. Im vorletzten Verse haben wir den Refrain *τῆνελι καλλίνικος* $\bar{\omega}$ eingeschoben, da auch an dieser Stelle ein Tetrameter erfordert wird (vgl. die Wiederholung desselben Refrains am Schlusse der Acharner). Zu bemerken ist die Vermeidung der irrationalen Thesen, die sonst überall in den Iamben und Trochäen der Komödie sehr häufig sind. — Das Archilocheische *τῆνελι* deutet auf eine beabsichtigte Nachahmung des Archilochus⁷⁾.

*) Wie an dieser Stelle, so ist es auch sonst vorzugsweise der Schluss der Stücke, wo sich die Komiker in Archilocheischen Formen bewegen. S. § 41.

Ursprung darbot. Hierzu paßt es völlig, dass Aristophanes das Metrum im Anfange der zweiten Parabase der Wolken genannt, v. 1113: *παρὰ τοῦτο, ὅτι οὐκ οἶον προσηγορεύει* (vgl. das S. 185 über das Epitribem Gesagte).

§ 29.

Ionische Strophen und Systeme der Lyrik und Komödie.

Außer den stichischen Formen haben sich die Iamben des stichischen Tropos zu Strophen und Systemen entwickelt, die je nach dem Vorwalten der irrationalen Thesen und die hiesige Zulassung der Synkope charakterisiert sind und hierdurch 2 iambischen Strophen der Tragödie als ein streng geschnittenes Metrum gegenübertraten. Der Ursprung dieser durchgängig sehr einfachen Bildungen aus dem dactylischen und dorychem Culte läßt sich mit ziemlicher Sicherheit aus Ran. 384 ff.

*) Vgl. Harnack, Untersuchungen über die Röm. Kte., Abhandl. IV S. 224.

nachweisen; eben daher erklärt sich auch der doppelte Gebrauch als Spottgesänge und Jubellieder in der Komödie.

Im Allgemeinen lassen sich in der Composition der hierher gehörigen Metra zwei Grundformen unterscheiden, die strophische Verbindung von Trimetern und Dimetern und die systematische Verbindung von Dimetern. Die distichische Verbindung eines Trimeters und Dimeters ist ein häufiges Maass bei Archilochus, der dasselbe hauptsächlich für skoptische Poesieen gebraucht zu haben scheint, fr. 94:

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
 τίς σὰς παρήειρε φρένας;
 ἥς τὸ πρὶν ἠγέρεσθα· νῦν δὲ δὴ πολὺς
 ἄστοίσι φαίνεται γέλως*).

Dasselbe Princip der Bildung, jedoch in einer entwickelteren Form, zeigen zwei Strophen in dem Mysterchore der Ranae, in welchem Aristophanes ohne Zweifel die in Demeter- und Iacchosgesängen üblichen Metra nachbildet, und zugleich neben der eigentlichen religiösen Feier der skoptische Charakter jener Cultusgesänge deutlich hervortritt. In der einen Strophe v. 416 ff., die noch siebenmal wiederholt wird, gehen dem Trimeter zwei katalektische Dimeter voraus:

βούλεσθε δῆτα κοινῇ
 σκώψωμεν Ἀρχέδημον,
 ὃς ἐπέτης ὦν οὐκ ἔφυσσε φράτορας;

in der zweiten Strophe v. 397, welche noch zweimal wiederholt wird, ist ein Dimeter von je zwei Trimetern umschlossen, von denen der letzte als Epiphonem in allen Strophen wiederkehrende akatalektisch, die drei ersten katalektisch sind:

Ἴακχε πολυτίμητε, τέλος ἐορτῆς
 ἡδιστον εὐρών, δεῦρο συνακολούθει
 πρὸς τὴν θεὸν καὶ δεῖξον, ὥς
 ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περάσεις.
 Ἴακχε φιλοχορευτὰ, συμπρόπεμπε με.

Voraus gehen zwei antistrophisch respondirende Systeme 384. 389 und es ist hiernach mehr als wahrscheinlich, dass auch

*) Von Mar. Victor. 2527 und schol. Hephaest. B p. 150 W. als ein einziger Vers angesehen. Nachgeahmt von Horaz epod. 1—10 u. s. w.

selben auf zweifache Weise verwendet, einmal als Abschluss r dialogischen iambischen Tetrameter und sodann als metrische rophen mit antistrophischer Responden, ein Unterschied, welcher zugleich die metrische Bildung bedingt wird.

Das dialogische System nimmt in der Komödie einen sehr signifikanten Platz ein; es steht nur in syntagmatischen Parthien der Epeisodien nach einer Parthie iambischer Tetrameter, denen es in der Ausdehnung der Reihen rhythmisch einkommt und einen effectvollen Abschluss verleiht. Die ständliche Folge der Reihen, die ohne Pause und Ruhepunkt $\frac{3}{4}$ drängen und fast in Einem Athemzuge (*diversim*) vorgezogen werden, bezeichnet hier eine im höchsten Grade bewegte d. ständliche Stimmung und ist der passende Rhythmus eines flüg. erhellten Wortwechsels, in welchem die Streikenden mit bester Raschheit ihre Vorwürfe hängen und der Antwort ohne schall stets eine neue Antwort entgegengesetzt. Je länger das ständ, desto grösser der rhythmische Effect, der durch zahlreiche Auflösungen der Arien zum Culminationspunkte geführt

wird. So sind die iambischen Systeme wahre Bravourstücke für die Schauspieler, die hier ihre ganze Zungenfertigkeit zeigen können. Dabei wird der allzu strenge Gang des Rhythmus durch mittelzeitige Thesen gebrochen und der Rede des gewöhnlichen Lebens näher geführt in Uebereinstimmung mit dem Inhalte, der sich vorzugsweise in der Darstellung niedrig komischer Szenen bewegt. Hierher gehört Equit. 367. 443 der Streit zwischen Kleon und dem Allantopoles, Nub. 1386. 1446 zwischen Vater und Sohn — in beiden Szenen stehen zwei Systeme antisynagmatisch gegenüber, aber ohne Responsion in der Zahl der Reihen —, ferner Lysistr. 383 der Streit zwischen Männern und Weibern und endlich Equit. 911, Nub. 1089 (der Gerechte und Ungerechte), Ran. 971 (Euripides und Aeschylus), wo die ethische Bedeutung des iambischen Systemes durch den antisynagmatischen Gegensatz eines würdevoll gehaltenen anapästischen Systemes besonders scharf hervortritt*). Ueberall steht das iambische System mit den vorausgehenden iambischen Tetrametern im engsten Zusammenhange; Nub. 1386. 1445, Equit. 440 findet nicht einmal ein Satzende statt. Wir dürfen hieraus schliessen, dass der Vortrag wie bei den Tetrametern kein melischer, sondern ein deklamatorischer war. Ein durchgängiges Gesetz ist, dass auf die Tetrameter stets nur ein einziges System folgt mit einem einzigen katalektischen Dimeter als Schlussreihe**), aber mit Ausnahme des kleinen Systemes Nub. 1386 stets unter mehrere Personen vertheilt; Equit. 367 wird sogar bis auf die 7 Schlussreihen Dimeter um Dimeter in Wechselrede vorgetragen. Den akatalektischen Dimetern werden häufig eine oder mehrere iambische Dipodieen beigemischt, am häufigsten vor der Schlussreihe, Equit. 380. 455. 939, Nub. 1098. 1102. 1104***), Ran. 1001; am Ende des Systemes steigert sich die Raschheit und es tritt daher an der vorletzten Stelle der kürzeste iambische Rhythmus (ἑξάσημος) ein. Auch der Trimeter Equit. 442 ist in Dipodie und Dimeter:

φεύξει γραφὰς
ἑκατονταλάντους τέτταρας.

*) Als weitere Beispiele iambischer Systeme bei den Komikern, liess sich anführen Crates Ther. fr. 4, Aristoph. Daidal. fr. 10, Ameipsias Kom. fr. 4, doch ist keines hiervon gesichert.

**) Ran. 979 ist πού μοι τοδί; τίς τόδ' ἔλαβεν zu schreiben.

***) Die beiden letzten Reihen können auch anders abgetheilt werden.

a) ihrem Ursprunge aus dem dionysischen und demetrischen Cultus getreu als Processionslieder meist mit religiösem Inhalt⁷⁾, b) als hohe Jubellieder, eine Bedeutung, die sich ebenfalls jenem Ursprunge anschliesst. Mit Ausnahme der Monodien wie Acharn. 884 findet überall antistrophische Responsion statt, die sich indes nicht auf die irrationale Thesis und Aufklemm erstreckt. Fast überall sind mehrere kleinere Systeme in einer Strophe vereinigt oder ein System ist mit Tetrametern verbunden, oft treten auch selbständige catalectische Dimeter analog den freien anapästischen Systemen hinzu. So besteht Acharn. 1008. 1037 aus zwei Systemen von je 3 Reilen, die durch 2 Tetrameter getrennt sind:

*Ε. ἦν δ' αὖ νῆξ εἰσπύλλει, | πόλλ' αὖ νῆξ εἰσπύλλει, | δ' ἔσπευον, νῆξ ἀνέσπευον.
 α. αὖ δ' ἔσπε', δ' αὖ νῆξ εἰσπύλλει | ἀνέσπευον δ' ἔσπε'.*

⁷⁾ Dahn gebietet Ran. 323 demetrischer Festzug der Myster, des Philophorienlied Acharn. 953, der Festzug der Theosmophorasten v. 999 und die Marschlied der Ekklesiazusen 483, sowie auch vielleicht Lychn. 372 (Zug auf die Akropolis) und Pax 542.

X. οἶμαί σε καὶ τοῦτ' εὖ λέγειν. | Δ. τὸ πῶρ ὑποσνάλεις.

X. ἤκουσας, ὡς μαγειρικῶς | κομψῶς τε καὶ δεικνητικῶς | αὐτῷ δια
κονεῖται;

Acharn. 929. 940 enthält drei gleiche Systeme von 3 Dimetern und einem Monometer, die beiden letzten Systeme durch zwei katalektische Dimeter getrennt. τοῦτον λαβῶν im letzten Systeme der Antistrophe ist Glosse.

X. πῶς δ' ἂν πεποιθοίη τις ἀγγέλω τοιοῦτῳ χρώμενος | κατ' οἰκίαν
τοσόνδ' αἰεὶ ψοφοῦνται;

Δ. ἰσχυρόν ἐστιν, ὡγάθ', ὥστ' | οὐκ ἂν καταγείη ποτ', εἴπερ ἐκ ποδῶν
κάτω κάρα κρέμαιοτο,

X. ἤδη καλῶς ἔχει σοι.

B. μέλλω γέ τοι θερίδδεν.

X. ἄλλ', ὦ ξένων βέλτιστε, συν|θέριζε καὶ πρόβαλλ' ὅποι | βούλει
φέρων | πρὸς πάντα συκοφάντην.

Ekklesiaz. 484 enthält zwei Systeme, das eine von 3, das andere von 5 Reihen mit einem vorausgehenden und 4 schliessenden Tetrametern. — In Acharn. 263 enthält das erste System 3 Reihen, das zweite 6 Reihen ohne auslautende Katalexis; darauf folgen noch 3 Trimeter:

Φαλῆς, ἔταιρε Βακχίου, ξύγκωμε, νυκτοπερικλάνητε, μοιχέ, παιδεραστή,
ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον ἐς τὸν δῆμον ἰλθῶν ἄσμενος,
σκοπδὰς ποιησάμενος ἑμavτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
καὶ λαμάρων ἀπαλλαγείς· πολλῷ γάρ ἐσθ' ἦδιον, ὦ
Φαλῆς Φαλῆς, κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὕληφόρον,
τὴν Στρυμοδώρου Θραῖταν ἐκ τοῦ φελλέως μέσην λαβόντ',
ἄραντα, καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι· Φαλῆς Φαλῆς,
ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης
ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσεις τρυβλίων·
ἢ δ' ἀσπίς ἐν τῷ πεσάλῳ κρεμήσεται.

Eine fernere Eigenthümlichkeit der melischen Systeme besteht in der Epimixis des logaödischen Prosodiakos mit akatalektischem oder katalektischem Ausgange:

— — — — — und — — — — —

Der Grund dieser Verbindung ist offenbar die Bedeutung des Prosodiakos als Processionsrhythmus (vgl. § 12 und III, 2), durch welche er mit dem iambischen Systeme in innerer Verwandtschaft steht. Acharn. 836 (viermal wiederholt) erscheint nach zwei Tetrametern ein System, in welchem der katalektische Prosodiakos statt des katalektischen Dimeters den Schluss bildet. — Thesmoph. 969. 977 folgen auf ein System von drei Reihen zwei katalektische Prosodiakoi, zwei katalektische Dimeter und

und Symaca. aneps gestanet ist. Zwei zur einander akatalektische Dimeter sind gewöhnlich zum akatalektischen Tetrameter vereint. Im Gebrauche und Inhalt kommen rophen mit den melischen Systemen überein. Die einbildung dieser Art ist Pax 1305—1310—1311—1315, Dimeter in der Mitte von vier Tetrametern nicht. Acha drei Strophen in der Parodos des Plutos a' 290. 296: tetrameter, deren letztem ein akatalektischer Tetrameter ins vorhergeht: βασιλευς τε πασις τε αλφει τε νεμε- > μισς | θεος δ' ἀντιόχου τε παρ' αὐτὸν δ' ἀντιόχου. 300: drei Tetrameter und nach dem zweiten und dritten eten, worauf als Schluss ein Trimeter mit katalektischem folgt*). γ' 316: zwei akatalektische Tetrameter von talektischen Tetrametern angeschlossen. Pax 506—519 vier Tetrameter ein anapästischer Monometer als alloio- e Reihe und sodann zwei katalektische Dimeter, von in akatalektischer Tetrameter mit auslautender Sylaba

zum auch als System mit Monometer aufgeführt werden.

anceps (μή νυν ἀνῶμεν, ἀλλ' ἐπεντείνωμεν ἀνδρικότερον) umschlossen wird. Eine Reihe von Interjectionen, deren Zahl sich nicht sicher bestimmen lässt, bildet den Schluss der Strophe. — Neben den katalektischen und akatalektischen Tetrametern werden auch synkopirte katalektische Tetrameter gebraucht (s. § 28). So sind Equit. 756. 836 von fünf Tetrametern der zweite und dritte synkopirt, ebenso gehen in Lysistr. 256—265 = 271—280 zwei synkopirte Tetrameter voraus, auf welche zwei akatalektische Tetrameter und die Verbindung eines Dimeters mit einem iambischen Penthemimeres folgen. Die verdorbene Antistrophe muss dem Metrum der Strophe angepasst werden; eine sichere Wiederherstellung ist aber noch nicht gefunden, auch die letzten Verse der Strophe geben zu gewichtigen Bedenken Anlass. Die erste Silbe von σμικρὸν darf bei Aristophanes nicht kurz gemessen werden. Siehe den metrisch richtigen, aber sprachlich unsicheren Restaurationsversuch von Westphal II. Aufl. S. 505.

B. Iamben des tragischen Tropos.

§ 30.

Theorie der iambischen Strophen der Tragiker.

Die tragische Chorpoesie kommt mit der Lyrik Pindars darin überein, dass sie nur zwei Strophengattungen einen ausgedehnteren Gebrauch zu Theil werden lässt. Die eine dieser Strophengattungen ist durch grössere Mannichfaltigkeit der metrischen Elemente und durch einen bewegteren subjectiv freien Charakter bezeichnet: sie begreift die gemischten daktylo-trochäischen Strophen, deren Metrum ungeachtet mancher durch die Verschiedenheit des tragischen und hesychastischen Tropos bedingten Stilverschiedenheiten der Tragödie und Lyrik gemeinsam ist (vgl. III, 2). Die zweite Strophengattung ist durch strengere, fast typische Formen und durch den kraftvollen Ernst des Rhythmus charakterisirt: in der Lyrik gehören hierher die daktylo-epitritischen (die sogenannten dorischen), in der Tragödie die iambischen Strophen, denen bei Aeschylus und zum Theil auch noch bei Euripides dieselbe Stellung und Bedeutung und dieselbe

3. Durch die häufige Anwendung der Katalaxis und Synkope erhält die iambische Strophe ausdrucksvolle gedehnte Chronometrie, welche sowohl für die angedeutete Erhebung des Gesanges wie für den tragischen Schmerz den entsprechenden lyrischen Ausdruck bilden. Nur wenn man das Prinzip der Synkope festhält, lässt sich die metrische Einheit und der rhythmische Bau der Strophe erkennen und man wird dann nicht sehr in ihr eine bunte Mischung iambischer, antispastischer, schenischer, anakrusisch-kretischer Verse erblicken.

Auch in ihrem ethischen Charakter stehen die iambischen trophen den trochäischen am nächsten, aber sie unterscheiden sich von ihnen durch die größere Lebendigkeit des Rhythmus, da ihnen durch die ankündende Thesis verliehen wird (Aristid. 38) und vermögen deshalb die verschiedensten Stimmungen und Situationen auszudrücken. Voll tiefen Ernstes als die lygäischen Strophen sind sie bald der Rhythmus edler Heiterkeit und Würde, bald sind sie, durch Synkope und Auflösung modifiziert, der Träger bewegterer Gefühle und durchlaufen die ganze Scala

der tragischen Stimmungen von milder Wehmuth und dumpf resignirendem Schmerze bis zum leidenschaftlichen Pathos, niemals aber überschreiten sie die Grenzen des Maasses, im strengen Gegensatze zu den weichlichen Ionici und den gewaltig wogende Dochmien. Von den Monodieen sind sie bis auf Orest. 960 ausgeschlossen, sie gehören nur dem eigentlichen Chorliede oder dem Threnos an; das Chorlied erheischt ruhigere Rhythmen, der Threnos grössere Bewegung, die sich namentlich in zahlreiche Auflösungen und in dem Fernhalten der Verspausen zeigt, - Unterschiede, mit denen zugleich die Tonart übereinkommt, die dort dorisch, hier lydisch ist (§ 44. 46). Die klagereiche Parodos der Choephoren ist dem Threnos analog gebildet.

Iambische Primärformen.

1. Akatalektische Reihen. Die häufigsten Reihen der iambischen Strophen, aus denen sich zugleich die meisten übrigen als metrische Variationen entwickelt haben, sind die akatalektische Hexapodie und Tetrapodie:

Aesch. Suppl. 590, 3. 4 άντ. οὐτινος ἀναθεν ἡμίονοι σίβει πάτω.
πάρεσι δ' ἔργον ὡς ἔπος.

Die mittelzeitigen Thesen im Inlaut sind sehr selten, doch ist es unrichtig, wenn man sie durch Veränderung des Textes gänzlich zu entfernen sucht, wie dies Hermann für Aeschylus gethan hat. Sie finden sich in Hexapodieen: Pers. 1054, 3. 1066, 2; Suppl. 770, 6; Agam. 304, 10. 437, 4. 475, 3; Choeph. 423, 8; Eurip. Elect. 1206, 2. 4; Hiket. 788, 4; Troad. 1302, 10, in Tetrapodieen Suppl. 808, 1. 5; Sept. 778, 3; Hercul. fur. 598, 7. Die Auflösung der Arsen ist in Strophen bewegteren Inhalts sehr gebräuchlich, besonders in Kommation; nicht selten findet sie in derselben Reihe drei- bis viermal statt; antistrophische Responision wird hierbei von Aeschylus mehr als von Euripides beobachtet, in Hexapodieen Pers. 1038, 6; Suppl. 111, 1 (drei Auflösungen). Agam. 475, 3. 763, 3 (viermal); Choeph. 42, 1. 428, 1. 3. 4. 5; Eumen. 381, 3; Alcest. 213; Androm. 464, 1. 479, 3. 1197, 1. 3. 4. 5; Electr. 1206, 2. 4. 5; Hercul. 408, 7; Hiket. 598, 5, 619, 1. 824, 2. 7. 1123, 6. 1154, 1. 2; Orest. 960, 2. 3; Troad. 1302, 1 (zugleich mit mittelzeitiger Thesis), in Tetrapodieen: Pers. 1014, 1; Suppl. 111, 2 (dreimal), 808, 5 (mit Syllaba anceps); Sept. 778, 2; Agam. 218, 3. 475, 10; Choeph. 23, 7; Hercul. fur. 408, 1.

rophen der Kouße häufig ist. Pers. 1064, 2: *δὴν δὴν*
— — —; Sept. 874, 1 *ἀν δὲ* (?); Alkest. 213, 8 *ἀνδρῶν Πανδρῶν*,
ἀν δὲδὲ δὲδὲ.

2. Katakletische Reihen. Ihre rhythmische Messung ist
 auch die von den alten Metrikern und Musikern überlieferten
 metris gesichert, Gr. Rhythm.² § 33 und 46². Die vorletzte Silbe
 . ein *γῆρας γῆρας*, eine dreisilbige und deshalb unaufsetzbare
 Iuga, die Schlusssilbe ist eine Anis und deshalb gewöhnlich lang:

— — — — —
 — — — — —

e iambische Katakletis ist nichts anderes als die Synkope der
 Anis nach der vorletzten Anis. Die Tragödie macht von ihr
 häufige Anwendung, aber gewöhnlich nur da, wo auch im An-
 satze der Reihe eine Synkope eingetreten ist, und so kommt
 , dass kataklettisch-iambische Primärformen gerade nicht häufig
 d: Hexapodie Agam. 367, 3; Choeph. 21, 3; Troad. 1302, 2.
 (mit drei Auffassungen). Tetrapodie Pers. 1066, 4. 5;
 pplic. 524, 4; Septem 432. 415; Eurip. Heket. 598, 9. 793, 3;

Orest. 960, 3. Pentapodie Pers. 1054, 4 (mit Auflösung); Agam. 238, 4 (?). 367, 2. Durch die gedehnte Länge an vorletzter Stelle wird der Charakter der Reihe ruhig; hiermit stimmt, dass die Auflösung als Ausdruck einer grösseren Bewegung so gut wie ausgeschlossen ist und nur in den beiden bezeichneten Reihen nachgewiesen werden kann.

Aus den genannten iambischen Primärformen sind die übrigen nicht alloiometrischen Reihen in den iambischen Strophen des tragischen Tropos durch Synkope der Thesis hervorgegangen, die entweder am Ende einer Dipodie oder nach der ersten Arsis oder endlich nach der ersten und zweiten Arsis zugleich eintritt. So entstehen drei Klassen synkopirter Iamben, die wir nunmehr im Einzelnen näher zu behandeln haben, indem wir zugleich die bisher über die Natur dieser Reihen aufgestellten Ansichten besprechen, die eine von Hermann Elem. II, 20 und ZAW. 1835, S. 380—403 und Weissenborn de versib. iamb. antispast. 1834, die andere von Böckh ind. Berol. aestiv. 1827 und Gotthold in Juhn's Jahrb. 1828, 1, S. 269—280.

Iambische Reihen mit dipodischer Synkope.

Die häufigste Stelle für den Eintritt der Synkope ist das Ende der Dipodie; die inlautende Arsis an den geraden Stellen wird hierdurch zu einem *τρίσημος*, der metrischen Form nach erscheint die Reihe als eine diiambisch-trochäische oder diiambisch-kretische. Alle diese Formen sind, wie schon oben bemerkt, nur metrische Variationen der iambischen Hexapodie, Pentapodie und Tetrapodie; sie lassen fast alle Katalexis zu, deren Messung der iambischen Katalexis gleich steht. Am häufigsten hat sie Aeschylus gebildet, gerade auf ihnen beruht die grössere Mannichfaltigkeit, die seine Strophen vor den Euripideischen auszeichnet. Die einzelnen Formen sind folgende:

I. Hexapodie. Da die Reihe aus drei Dipodien besteht, so ist auch die Synkope eine dreifache, nach der ersten Dipodie oder nach der zweiten Dipodie oder nach beiden zugleich. Nur die erste dieser drei Formen wird auch katalektisch gebraucht:

akatal.	○ — ○ — ○ — ○ — ○ — ○ —	katal.	○ — ○ — ○ — ○ — ○ —
a.	○ — ○ — — ○ — ○ — ○ —	b.	○ — ○ — — ○ — ○ —
c.	○ — ○ — ○ — ○ — — —		
d.	○ — ○ — — ○ — — —		

i Karpidos: Hikot. 208, *ἀν. 9 ἀνὰ πρὸς ὀπίσθην ἐκ' ἀμφοτέρω ἄγγ;*
ket. 1120, 1; mit zwei Aufhebungen Troad. 1202, 8 *ἀνὰπρὸς, ὀπίσθ' ἄγγος ἄγγος βέγγ.*

d) Synkope nach der zweiten und vierten Anapaestische Form: anakrusischer Trimeter *creticus*). Auflösung
des nicht statt: Anach. Suppl. 96, 2 *ἀν' ἐπανάστασιν κινάδων βρο-*
χῶ; Sept. 267, 1; Agam. 238, 1, 367, 4. 408, 1. 11. 437, 1 (?);
orig. Hikot. 918, 3.

II. Tetrapodia. Hier ist nur eine dipodische Synkope nach
e zweiten Anapaest möglich mit oder ohne Katalexis:

akatal. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ katal. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$
a. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ b. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$

a) Die akatalaktische Form (nämlich ein anakrusischer
meter *creticus*), eines der häufigsten Elemente in den kombi-
en Strophen der Tragiker: Pers. 1002, 2 *βύσσιν, οἶ, νύμφαι;*
u. 1002, 4. 5; Suppl. 618, 4. 5. 776, 4; Sept. 287, 4. 5. 734,
4. 5. 832, 3. 874, 1. 947, 6. 9; Agam. 367, 5. 6. 437, 1 (?).
175, 1. 2. 5. 7. 768, 1; Choeph. 405. 4. 423, 7. 9. 10. 434,

3. 4. 623, 4; Eumen. 38, 1; Hercul. fur. 408, 4. 5; Hiketid. 71, 4. 5. 778, 2. 798, 1. 824, 8. 9. 10. 918, 1; Troad. 511, 10. Au-
lösungen finden sich Hiket. 824, 1. 3. 5. 6 (*ἰδετε κακῶν πέλαγος, αἱ*

b) Die katalektische Form, in welcher nach der zweiten und dritten Arsis eine Synkope eingetreten ist, so dass zwei dreizeitige und eine zweizeitige Silbe unmittelbar auf einander folgen. Eum. 381, 1 *τε μνήμονες, σευναί*; Eum. 381, 3; Eurip. Hik. 778, 3. 824, 4.

III. Pentapodie. Auch hier sind zwei Formen möglich eine akatalektische und katalektische, aber nur die letztere lässt sich nachweisen:

[illegible]

Aber auch die katalektische Form, von den Alten περίοδος genannt, ist nur in wenigen Beispielen gesichert: Agam. 403, 1 *πάρεσι σιγὰς ἀτίμους*; Eur. Hiket. 824, 11 *δῶματα λιποῦσ' ἤλθ' Ἐρινός*; Agam. 238, 3 (?). 367, 11 (?).

Nach der gegebenen Uebersicht der hierher gehörenden Formen haben wir die von der unsrigen abweichende Messung G. Hermanns zu besprechen. Hermann a. a. O. sieht die unter a und b angeführten Formen (die unter c und d genannten sind ihm entgangen) als Zusammensetzungen von zwei iambischen Reihen an, von denen die erste stets ein hyperkatalektischer Dimeter sein soll:

[illegible]

Das Eigenthümliche dieser Auffassung liegt darin, dass die vierte Silbe als Thesis gefasst wird. Zuerst trat Böckh in der *praelect. indic. lection. Berol. aestiv. 1828* der Messung Hermann's entgegen. Die Thatsache, dass die vierte Silbe stets lang, die fünfte stets kurz ist, führte ihn darauf in der vierten Silbe eine Anapaesta zu erblicken. Er fasste daher jene Verse als Zusammensetzungen aus einer diambischen und einer trochäischen Reihe:

۱-۲-۳-۴-۵-۶-۷-۸-۹-۱۰
 ۱۱-۱۲-۱۳-۱۴-۱۵-۱۶-۱۷-۱۸-۱۹-۲۰
 ۲۱-۲۲-۲۳-۲۴-۲۵-۲۶-۲۷-۲۸-۲۹-۳۰

Ueber die Messung der vierten Silbe erklärt er sich an der genannten Stelle nicht weiter nach seiner allgemeinen Theorie über die Verbindung einer mit Arsis auslautenden und mit Arsis

$$\frac{v}{2} \text{ — } | \frac{v}{2} \text{ — } | \frac{v}{2} \text{ — } v \text{ — } v \text{ — } v \text{ — }$$

die vierte Länge kann demnach nur eine Arsis sein, nach welcher folgende Thesis synkopiert, d. h. durch keine besondere Silbe gedreht ist. Ob die Thesis durch eine Pause (hier ein *leima*) oder durch *νομή* der vorausgehenden Länge ersetzt *ν*, darüber geben die Rhythmiker keine directe Auskunft, die aber bedienen sich vielmehr des Leimansatzes geradezu n Ausdruck des *πρότερος ὑπόμπετος*, wie in der Notirung der *μεσημεδον*, und es ist gleichgültig, ob wir das *leima* des letzten Verses schreiben

$$\begin{array}{c} v \text{ — } v \text{ — } \text{ — } v \text{ — } v \text{ — } v \text{ — } \\ \text{oder } v \text{ — } v \text{ — } v \text{ — } v \text{ — } v \text{ — } v \text{ — } \end{array}$$

er es kann wohl keine Frage sein, dass eine Pause in allen 5 Füllen nicht eintreten kann, wo zwischen der vierten und fün Silbe eine Worthreung stattfindet. Und ausserdem von die Nachrichten der Alten über den stichischen Charakter Rhythmen, dass ein Leima an jeder Stelle nicht an seinem *s* ist. Denn die Leimata (*κοινὰ βραγύτα*) machen die Rhythmen

ἀφελέστεροι und μικροπρεπεῖς (Aristid. 98) und sind daher v den iambischen Strophen der Tragiker auszuschliessen, die v allen übrigen der Ausdruck der tragischen Megaloprepeia, ein hohen tragischen Pathos sind. Deshalb müssen wir die vier Länge als einen χρόνος τρίσημος παρεκτεταμένος ansehen, eben wie die vorletzte Silbe in der iambischen Katalexis

υ — υ ι — — υ — υ ι — —

obwohl wir nicht behaupten wollen, dass nicht auch bisweil bei einem Wortende und namentlich bei einer grösseren Intepunction statt der τονή ein Leimma gebraucht worden sei. Wir fügen noch hinzu, dass die anlautende Dipodie mit dreizeitig letzter Arsis nach der Terminologie der alten Rhythmik als πούς ἐπτάσημος ἐν λόγῳ ἐπιτρέτω gefasst wurde, in welcher der erste dreizeitige Iambus die Arsis, der zweite vierzeitige Iambus die Thesis ist:

υ — υ ι — — υ — υ ι — —
 3 4

und wir können daher diese Reihe als einen ῥυθμὸς ὀκτώκαιδκάσημος ἀπ' ἐπιτρέτου bezeichnen.

Noch in einem andern Punkte müssen wir von Böckh abweichen. Böckh zerlegt den Vers in zwei Reihen:

υ — υ ι — — υ ι — — υ — υ
 υ — υ ι — — υ ι — — υ — υ

die sich einander völlig coordinirt sind, eine jede mit einer gleichgewichtigen Hauptarsis. Aber dies wird durch die Nachricht der alten Rhythmiker nicht bestätigt, die vielmehr z. B. den letzten Vers als einen einzigen ῥυθμὸς σύνθετος mit einer einzigen Hauptarsis auffassen. Vgl. darüber den ἀπλοῦς βαρχεῖος ἐν ἰάμβου Aristid. p. 39. 40 υ —, — υ. Auch die Eurhythmie führt zu diesem Resultate, dass jeder iambische Vers mit Synkope nach der ersten Dipodie ebenso wie der katalektisch-iambische Vers eine einheitliche Reihe bildet; die synkopirte Hexapodie steht der vollständigen Hexapodie, die synkopirte Tetrapodie der vollständigen Tetrapodie in der eurhythmischen Responson u Zeitwerth völlig gleich.

Iambische Reihen mit Synkope nach der ersten und zweiten Arsis.

(Hermann's antispastische Verse.)

Wie sich mit der dipodischen Synkope noch eine weitere Synkope vor der letzten Arsis (Katalexis) verbindet, so kann

16, 1. 3. 10. 134, 3. 100, 6; Okeph. 622, 1; Nomon. 600, 6; odrom. 464, 5. 1197, 2. 4; Hiket. 588, 10. 1139, 9; Troad. 577, 1.

II. Tetrapodie:

akatal. $\text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ —}$ katal. $\text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ —}$
 a. $\text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ —}$ b. $\text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ —}$

a) Akatalektische Form: Suppl. 103, 1 *Μέθη δ' εἰς*
ῥω; Agam. 367, 7. 8; Choeph. 21, 5; Hiket. 619, 5. 6; Troad.
 17, 3. 4.

b) Die katalektische Form lässt sich in den iambischen
 Strophen der Tragiker nicht nachweisen, doch wird sie als
 isometrische Reihe in den Strophen der Tragiker beigemischt,
 anen. 656, 4.

III. Pentapodie:

akatal. $\text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ —}$ katal. $\text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ —}$
 a. $\text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ —}$ (b. $\text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ — } \text{v} \text{ —}$)

Die akatalektische Form ist nur in zwei Beispielen nach-
 weisbar, die katalektische gar nicht: Agam. 403, 4 *βίβρα*
ῥω δὲ πτόν. Choeph. 42, 3 *μ' ἰδὲν δέσπογ γυν.*

Auch die vorliegenden Reihen sind bisher anders gemessen. G. Hermann sah in ihnen antispastische Verse und bestimmte ihre Messung so:

$\overline{0} \ \overline{1} \ \overline{2} \ \overline{3} \mid \overline{0} \ \overline{1} \ \overline{2} \ \overline{3} \ \overline{4}$
 $\overline{0} \ \overline{1} \ \overline{2} \ \overline{3} \mid \overline{0} \ \overline{1} \ \overline{2} \ \overline{3},$

wobei er annahm, dass die erste Arsis sehr häufig, die zweite selten aufgelöst würde. Hiergegen machte Böckh geltend, dass die vierte Silbe überall in den unverdorbenen Versen eine Länge sei, und schloss daraus mit Recht, dass sie als Arsis aufgefasst werden müsse. Die zweite Länge sah Böckh als die Thesis einer spondeischen Basis an und mass:

U L L U U U U

Auch hier lässt sich für Böckh's Ansicht die Tradition späterer Scholiasten geltend machen, die einen Vers wie Aristoph. Av. 629:

ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις

als die Verbindung eines iölichen Anapästens mit einer trochäischen Penthemimeres auffassen, vgl. schol. zu 626:

$$\underbrace{\underbrace{v \quad \frac{1}{2}}_{\frac{1}{2}} \quad \underbrace{\frac{1}{2} \quad v}_{\frac{1}{2}}} | \quad \frac{1}{2} \quad v \quad \frac{1}{2} \quad v \quad \frac{1}{2}$$

ἀσυνάρτητος ἐξ ἀναπαιστικῶν πενθημιμερῶν· ἐξ ἀναπαιστικῶν πενθημιμεροῦς αἰολικοῦ διὰ τὸ ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα λαβρον καὶ τροχαϊκοῦ ὁμοίου πενθημιμεροῦς. Während Hermann sonst die von den Alten überlieferte antispastische Messung glücklich beseitigt hat, wofür ihm die Nachwelt stets dankbar sein wird, hat er sie hier inconsequenter Weise beibehalten. Dass die vierte Silbe eine Arsis sei, wie Böckh und die Tradition der Scholien lehrt, lässt sich durchaus nicht bezweifeln; was gegen Böckh vorgebracht ist, ist ohne Belang. Dagegen können wir mit Böckh's Messung der zweiten und dritten Silbe nicht übereinstimmen. Böckh erklärt die zweite Länge dadurch, dass er sie als Schluss einer selbstständigen Reihe ansieht:

u - | - u - u -

Aber diese Auffassung, die auch in der Gr. Rhythmik¹ S. 177 angenommen ist, steht in Widerspruch mit den antiken Rhythmikern, welche die sogenannte Basis (Polyschematismus des ersten Fusses) nicht als eigene Reihe ansehen, sondern sie mit den folgenden Füßen als einen einzigen $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ zusammenfassen. In einer sogenannten spondeischen Basis wechselt die zweite Länge mit einer Kürze, in den vorliegenden Versen aber ist die zweite Länge

r Reihe

— — — — —

„welche in den iambischen Strophen der Tragödie nicht selten
 . Bei dieser Auffassung ist aber die wahre Bedeutung des
 folgenden Verses verkannt, denn niemals respondirt derselbe
 iktrophisch mit der Reihe, ja noch viel
 eher; er hat stets eine feste Stelle in der Strophe, indem er
 r als Abschluss einer Periode gebraucht wird, mit einem
 erte, er gehört der Klasse der logadischen oder choriam-
 sch-logadischen Vers an, die auch sonst gerade als Epe-
 ta in den iambischen Strophen zugelassen werden. Die Bei-
 ide sind: Pers. 1002, 6; Septem 778 fin.; Eurip. Hek. 618,
 1123, 3. 7. 1139, 7, überall das Ende einer Strophe oder
 er durch Personenwechsel bezeichneten Periode. Weit ent-
 ret also, dass hier eine Auflösung stattfindet, ist vielmehr
 r Vers als Choriambus mit trochäischer Tripodie aufzufassen.
 a durchgreifende Gesetz, dass ein Trisemion unaufhebbar ist,

ist auch in den iambischen Strophen der Tragiker streng gewahrt und gerade aus der mangelnden Auflösung kann die Natur der Länge mit Sicherheit bestimmt werden.

Iambische Reihen mit Synkope nach der ersten Arsis.

Die Synkope nach der ersten Arsis ist gewöhnlich mit der dipodischen Synkope verbunden (vgl. die vorausgehende Klasse), nur selten findet sie ohne diese statt. Der erste Theil der Reihe erhält dadurch metrisch die Form eines Dochmius, mit dem sie aber dem rhythmischen Werthe nach nichts gemein hat. Die zweite Länge im Dochmius ist zweizeitig und auflösbar, in den vorliegenden Versen dreizeitig und unauflösbar. Die drei ersten Silben im Dochmius enthalten zusammen fünf Moren, in den vorliegenden Versen dagegen sechs Moren. — Geht die Reihe katalektisch aus, so tritt vor der letzten Arsis noch eine zweite Synkope hinzu.

Von einer akatalektischen oder katalektischen Hexapodie mit Synkope nach der ersten Arsis fehlt in den iambischen Strophen der Tragiker jedes Beispiel, nur die Tetrapodie, Pentapodie und Tripodie kommen mit dieser Synkope vor. Auflösung der zweizeitigen Arsen findet fast nie statt.

I. Tetrapodie:

akatal. $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — }$ katal. $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — }$
 a. $\cup \text{ — } \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — }$ b. $\cup \text{ — } \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — }$

a. Akatalektische Form: Suppl. 134, 3; Septem 766, 2; 874, 3; Agam. 403, 2. 737, 2; Androm. 1197, 7.

b. Katalektische Form (metrisch ein *dimeter bacchiacus*): Septem Thren. α 5; Troad. 586, 1. 2.

II. Pentapodie:

akatal. $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — }$ katal. $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — }$
 a. $\cup \text{ — } \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — }$ b. $\cup \text{ — } \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — }$

a. Akatalektische Form: Pers. 548, 1; Sept. 734, 3; Choeph. 42, 2. 4; Troad. 582.

b. Katalektische Form: Alcest. 872, 6; Hiket. 798, 6; 918, 7.

III. Tripodie, nur in der akatalektischen Form, die metrisch mit dem Dochmius zusammenfällt:

$\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — }$
 $\cup \text{ — } \text{ — } \cup \text{ — }$

ungen bewegen; die ältere Tragödie macht daher hiervon seltener als die spätere Gebrauch.

Unter einer Bedingung jedoch lässt der tragische Tropos in den ruhigeren Stellen längere iambische Verse zu, nämlich, wenn diese so gebildet sind, dass durch die Vereinigung der Versinheit eine Synkope und dadurch ein gewichtiger, in tragische Megalopteia geeigneter Choroas trisemos entsteht.

Dies ist der Fall, wenn in der zweiten Reihe des Verses anstehende Thesis unterdrückt, d. h. nicht durch eine bevor Silbe ausgedrückt ist (vgl. S. 179); die Schlussarsie der aufgehenden iambischen Reihe muss hier zugleich den Umfang unterdrückten Thesis ausfüllen und deshalb zu einer dreifachen Länge ausgedehnt werden. Dem Metrum nach erscheint solcher Vers als ein iambisch-trochäischer^{*)} und in der That

*) Nach der Theorie der alten Metriker als ein *dactylopoios deusmetros*; die einfachen iambischen Reihen mit synkopierter Thesis werden so et. a. Griech. Rhythos., S. 308ff.

ist er den längeren trochäischen Versen des tragischen Tropos durchaus analog, vgl. S. 205.

$\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

Der Beweis für die von uns angenommene Messung ergibt sich unmittelbar aus den Sätzen der alten Rhythmiker über das rhythmische Megethos. — Am häufigsten werden zwei Tetrapodien zu einem Verse vereint, doch kommen auch Verse von drei, ja selbst von vier tetrapodischen Reihen vor. Die Vereinigung von Tetrapodien und Hexapodien oder von Tetrapodien und Pentapodien ist weniger beliebt; am seltensten finden sich Tetrapodien und Hexapodien vereint.

a) Verse aus zwei Tetrapodien (Oktapodien oder Tetrameter):

- I. 1. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$
 2. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$
 3. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$
 4. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$
 5. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$
 6. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

1) iambische Oktapodie: ἄφαντα φανερά δ' ἐξέπραξας ἄχρ' ἔφονα δ' ὅπασας Eur. Electr. 1177 ἀντ. 2. 3; Hiket. 1122, 1; Troad. 511, 11. 12; Alcest. 213, 7; Soph. Electr. 1082, 5; Oed. Col. 534, 1; Agam. 763, 2; Choeph. 23, 6; Suppl. 808, 1. 3; Acharn. 1190, 2.

2) katalektische iambische Oktapodie: δυσάνεμον στόνον βρέμουσιν ἀντιπλήγες ἀκταί. Antig. 582, 8; Trach. 132, 3. 205, 13. 14; Eur. Hiket. 598, 8.

3) mit Synkope nach der zweiten Arsis: Eur. Hiket. 918, 1 ἰὼ τέκνον, δυστυχῇ σ' ἔτρεφον, ἔφερον ὑφ' ἡπατος; Oed. Col. 534, 2.

4) mit Synkope nach der ersten Arsis: Septem 778, 1 ἐπὶ δ' ἀρτίφρων ἐγένεθ' ὁ μέλεος ἀθλίων γάμων; Troad. 551, 7.

5) mit Synkope nach der zweiten und sechsten Arsis: Sept. 287, 3 τὸν ἀμφιτευχῇ λεῶν δράκοντας ὥς τις τέκνον; Suppl. 704, 4 τὸ γὰρ τεκόντων σέβας τρίτον τόδ' ἐν θεσμίῳ. 882, 2; Antig. 354, 3.

6) mit Synkope nach der fünften und sechsten Arsis: Soph. Electr. 472, 8. 9 οὐ γὰρ ποτ' ἀμνασται γ' ὁ φύσας ἑλάνων ἄναξ.

Age Group	Male (%)	Female (%)
18-24	~15	~25
25-34	~20	~30
35-44	~35	~25
45-54	~30	~25
55-64	~25	~20
65-74	~15	~20
75-84	~10	~15
85+	~5	~5

H. Logaädische und choriambiache Reihen, hauptsächlich Phaeakraten oder Glykoneen, haben ihre eigentliche Stelle im Ausgange der Strophe oder Periode. So bilden zwei Phaeakraten den Schluss von Pers. 548, drei Phaeakraten Pers. 1014, ein erster Phaeakraton Pers. 1038, Choeph. 426, ein Tripeus Eur. 550, ein Glykoneus und zwei Phaeakraten Suppl. 18, drei Phaeakraten mit einem Glykoneus Agam. 367. 408. III. Heroik. iur. 403, ähnlich Eur. Elect. 1291, ein anachorischer Iambus Oed. tyr. 863. Ebenso ist die nur am Schlusse einer Triode vorkommende aus einem Choriambus und einem Ithyphallus bestehende Reihe verwandt, welche rhythmisch der Heu-
welle correspondirt und oben näher erörtert ist (§. 257). Die innerhalb einer Periode zugehörigen logaädischen Reihen sind wesentlich nach Analogie der iambischen mit Anacrusis und mit Synkope nach der zweiten Arsis gebildet, so die Reihe
— — — — — Pers. 1014. 2.

Eine andere Verwendung der logaödischen Reihen in den iambischen Strophen besteht darin, dass sie eine eigene Periode bilden, so dass die Strophe in zwei Theile, einen iambischen und einen logaödisch-choriambischen zerfällt. Gewöhnlich sonderet die Interpunction beide Theile scharf von einander und namentlich trifft bei Aeschylus der Wechsel der alloiometrischen Periode mit einem dem Rhythmus entsprechenden Wechsel des Inhalte zusammen. Sehr bestimmt tritt dies Agam. 192, 6—8, Sept. 911, 5—7 hervor, wo besonders in den gewaltsamen choriambischen Versen die dort geschilderte heftige Bewegung des Gemüthes ihren rhythmischen Ausdruck findet im scharfen Gegensatze zu der vorausgehenden iambischen Periode.

Den häufigsten Gebrauch von der Epimixis logaödischer Reihen macht Sophokles, der die meisten seiner iambischen Strophen mit zwei oder drei Versen dieses Metrums einleitet, s. unten.

III. Daktylische und anapästische Reihen sind fast gänzlich ausgeschlossen. Bei Aeschylus lässt sich mit Sicherheit nur ein einziger anapästischer Tetrameter nachweisen als Schluss von Sept. 874, zwei daktylische Tripodien neben einer iambischen als Schluss von Sept. 478, eine daktylische Pentapodie mit spondeischem Ausgange als vorletzter Vers von Choeph. 23; — bei Euripides eine daktylische Tetrapodie mit aufgelöster dritter Arsis Androm. 479, 4, eine Hexapodie Hiket. 798, 10, eine Tripodie im letzten Verse von Troad. 589; — bei Sophokles erscheinen daktylische Reihen: Oed. Col. 534, 5; Trach. 205, 7. s. ein Parömiacus Oed. tyr. 190, 5; Trach. 821, 2. Ionische Reihen sind nur zweimal gebraucht, Aeschyl. Agam. 737, 5. 6, 437, 5—7, wo sie selbständige Perioden bilden, durch Interpunction von den übrigen Versen gesondert. Als Dochmien sah man bisher die synkopirten Iamben der dritten Klasse an (mit Synkope nach der ersten Arsis), die jedoch mit den Dochmien nur die äussere metrische Form gemein haben und sich rhythmisch durchaus von ihnen unterscheiden. Andere für Dochmien gehaltene Reihen sind erste Pherekrateen. So häufig auch die dochmischen Verse mit Iamben verbunden werden (s. IV, 2) so haben wir doch kein einziges sicheres Beispiel, dass in den iambischen Strophen der Tragiker Dochmien zugelassen sind, denn auch Eumenid. 381, 4. 5 darf nicht unbestritten hierher gerechnet werden.

Nicht eigentlich alloiometrisch sind diejenigen vereinzelt

die Epiparodos und das erste Stasimon der Eumeniden v. 381. 550, sowie das erste und zweite Stasimon der Supplices v. 590. 698. Aehnlich der erste Chorgesang der Supplices v. 95 und der Threnos der Perser v. 1002, wo die iambischen Strophen ebenfalls am Ende erscheinen, doch so, dass dort noch eine trochäische, hier noch eine logaödische Strophe folgt. Dass wir es hier mit einem festen Gesetze der Aeschyleischen Kunst zu thun haben, kann nicht bezweifelt werden. Der Beginn des Chorgesanges ist ruhig gehalten, erst im Fortgange des Liedes wird der Gesang zu gewaltigem Pathos gesteigert und gerade dies Ethos ist es, für welches die iambischen Strophen der eigent-

Agam. Par. ε' 192—204=205—217.

πνοαὶ δ' ἀπὸ Στενυμόνος μολοῦσαι
κακόσχολοι, νήσιδες, δύσορμοι,
βροτῶν ἄλαι, νεῶν τε καὶ πεισμάτων ἀφειδεῖς,
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι

5 τριβῶ κατέβαινον ἄνθος Ἀργείων. (?)

ἐπεὶ δὲ καὶ μικροῦ

χείματος ἄλλο μῆχαρ βριθύτερον πρόμοισιν

μάντις ἐκλαγξεν προφέρων Ἀρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκτροις ἐκπύ-
σαντας Ἀτρεΐδας δάκρυ μὴ κατασχέειν.

ε' 218—227=228—237.

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἴδου λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῇ τροπαίαν
ἄναγνον, ἀνέρον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνων.

5 βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις

τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων. ἔτιλα δ' οὖν

θυτὴρ γενέσθαι θυγατρὸς, γυναικοποιῶν πολέμων
ἄρωγ' ἂν καὶ προτέλεια ναῶν.

ζ' 238—246=247—256.

βία χαλινῶν δ' ἀνάνδω μένει
κρόκος βαφὰς ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτίρῳ
ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοκίτω,

Agam. 192. Die erste Periode palinodisch, zwei Tetrapodien von vier Hexapodien umgeben. Die zweite Periode, durch Interpunction abgetrennt, wird durch eine iambische Tripodie eingeleitet und bewegt sich alsdann in Uebereinstimmung mit dem erregten Inhalte in pherekratischen und choriambischen Reihen, die sich gegen den Schluss hin ohne Vorwarnung aneinander drängen.

Agam. 218. V. 1—5, eine Tetrapodie in der Mitte und vier angeschlossen

- 5 *πρέπουσά θ' ὥς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν*
θείλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατὴρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν. ἀγνὰ δ' ἀταύρωτος αὐδὰ πατρός
φίλου τριτόσκοπον εὐποιμον καιῶνα φίλως ἐτίμα.

Agam. I. Stas. α' 367—384—385—402 ἀντ.

- βιάται δ' ἅ τάλαινα πειθῶ,*
προβουλόκαις ἄφερτος ἄτας.
ἄκος δὲ καμμάταιον. οὐκ ἐκρύφθη,
πρέπει δὲ, φῶς αἰνολαμπὲς, σίνος·
 5 *κακοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον*
τρίβω τε καὶ προσβολαῖς
μελαμπαγῆς πέλει
δικαιωθεὶς, ἐπεὶ
διώκει παῖς ποτανὸν ὄρνιν,
 10 *πόλει πρόστριμ' ἄφερτον ἐνθεῖς.*
λιτᾶν δ' ἀκούει μὲν οὔτις
θεῶν· τὸν δ' ἐπίστροφον τῶνδε
φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ.

οἶος καὶ Πάρις ἐλθὼν ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν
ἤσχυνε ξενίαν τράπεζαν κλοπαῖσι γυναικός.

β' 403—419—420—436.

- λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀπίστορας*
κλόνους λογχίμους τε καὶ ναυβάτας ὀκλισμούς,
ἄγουςά τ' ἀντίφερνον Ἰλίῳ φθοράν
βέβακεν ῥίμφα διὰ πυλᾶν
 5 *ἄτλητα τλάσα· πολλὰ δ' ἔστενον*
τάδ' ἐννέποντες δόμων προφηταί·
ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι,
ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλόνορες.
πάρεστι σιγὰς ἀτίμους,
 10 *ἄλοιδόρους, κάκιστ' ἀφειμένων ἰδεῖν.*
πόθω δ' ὑπερποντίας φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν.
εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν ἔχθεται χάρις ἀνδρῶν,
ὁμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.

Agam. I. Stasim. Die drei Strophenpaare sind durch ein-
 schaftlichen metrischen Refrain von vier pherekrateisch-glykoneisc
 vereint. Die Epodos ist rein iambisch. Agam. 367. Die li
 kunstreichste aller tragisch-iambischen Strophen. Die eurhyth
 sponson ist folgende:

6 5 6 6 4 4 4 6 | 6 5 6

γ' 437—455=457—474.

- ὁ χρυσαμοιβὸς δ' ἄρης σωματων καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορὶ
θὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοισι πέμπει βαρὺ ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντήνορος σποδοῦ
λίβητας εὐθέτους.
στένουσι δ' εὐ λέγοντες ἄνδρα, τὸν μὲν ὥς
μάχης ἰδρὶς, τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντι ἄλλοτρίας διαί γυν
5 τὰδε σιγὰ τις βαῦζει.
φθονερόν δ' ὑπ' ἄλγος ἔρπει
προδίκους Ἀτρεΐδαις.
οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τείχος Θήκας Ἰλιάδος γὰρ
εὐμορφοὶ κατέχουσιν· ἐχθρὰ δ' ἔχοντας ἐκρυσεν.

Agam. II. Stasim. γ' 737—749=750—762.

- πάραντα δ' ἐλθεῖν ἐς Ἰλίου πόλιν
λέγοιμ' ἄν φρόνημα μὲν νηνέμον γαλάνας,
ἀκασκαῖόν τ' ἄγαλμα πλούτου,
μαλθακὸν ὁμμάτων βέλος, δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος.
5 παρακλίνασ' ἐπέκρανεν δὲ γάμου πικρὰς τελευτὰς,
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος συμένα Πριαμίδαισιν,
πομπᾷ Διὸς ξένιου, νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.

δ' 763—772=773—782 ἀντ.

- Δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώμασιν, τὸν δ' ἐναΐσιμον
τὰ χρυσόπαστα δ' ἔδεθλα σὺν πίνῃ χειρῶν καλιντρόποις
ὄμμασι λιποῦσ', ὅσια προσέβαλε δύναμιν οὐ
σίβουσα πλούτου παράσημον αἶνῃ.
5 πᾶν δ' ἐπὶ τέρεμα νομᾷ.

Agam. Thren. ε' 1530—1536=1560—1566 Schlussstr.

- ἄμηναν ὦ φροντίδος στερηθεῖς
εὐπαλάμων μεριμνᾶν
ὅπα τράπωμαι, πίνοντος οἴκου.
δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ
5 τὸν αἵματηρόν· ψακὰς δὲ λήγει.
Δίκα δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θηγάνει βλάβας
πρὸς ἄλλαις θηγάναις μάχαιραν.

Choeph. Parod. α' 23—31=32—41.

- λαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν
χοᾶς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ.

Agam. 437. Die zweite Reihe v. 4 bildet das Epodikon als Eingange durch den Choriambus variirte Pentapodie. Vor den m Refrain sind ionische Reihen eingeschoben. Vgl. Agam. 737.

Agam. 737. Zwei Hexapodien und je zwei Tetrapodien, di letzten glykoneisch, sind zu einer tetrastichischen Periode verbunde Epodikon gehen vier ionische Reihen voraus, v. 5. 6.

Agam. 763. V. 1 und 2 mesodische Periode, eine Pentapodi

$\begin{array}{cccccccc} \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \\ \text{g} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \end{array}$

Agam. Thren. *a'* 1530—1536—1540—1546 Schlusstrophe.

$\begin{array}{cccccccc} \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \\ \text{g} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \\ \text{h} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \\ \text{i} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \\ \text{j} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \\ \text{k} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \\ \text{l} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \end{array}$

Choroph. Parod. *a'* 33—34—38—41.

$\begin{array}{cccccccc} \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \\ \text{g} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} & \text{f} \end{array}$

Vier Tetrapodien anschließen; es folgen zwei Hexapodien und eine durch den Chorianten variierte katal. Tetrapodie. V. 1 *Antid. od., Neofia Antistia.*

Agam. 1530. Stichische Periode, der als Periodikon eine Hexapodie mit einer durch den Chorianten variierten kataloktischen Tetrapodie vorausgeht. v. 1531 *Antidipos pappos* Reger.

Choroph. 33. Zwei Tetrapodien und zwei Hexapodien (v. 34—41) bilden eine palinodische, zwei Oktapodien eine stichische Periode. Daran

πρέπει παρῆσι φοινίσις ἀμυγμὸς ὄνυχος ἄλοιο νεοτόμῳ
δι' αἰῶνος δ' ἰγμοῖσι βόσκεται κέαρ.

- 5 λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,
πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις
ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

β' 42—54=55—65.

σέβας δ' ἄμαχον, ἀδάματον, ἀπόλεμον τὸ πρὶν
δι' ὧτων φρενὸς τε θυμίας
περαῖνον νῦν ἀφίσταται.
φοβεῖται δέ τις τόδ' ἐκθροεῖν.
τί δ' ἐν βροτοῖς θεὸς τε καὶ θεοῦ πλέον;
δοπὴ δ' ἐπισκοπεῖ δίκας
ταχεῖα τοὺς μὲν ἐν φάει,
τὰ δ' ἐν μεταχρῶ σκότον
μένει χρονίζοντα βρούει.
τοὺς δ' ἄκρατος ἔχει νόξ.

Choeph. I. Stas. γ' 623—630—631—638.

- ἔπει δ' ἐπεμνασάμαν ἀμειλίχων
πόνων, ἀκαίρως δὲ δυσφιλὲς γαμήλευμ', ἀπεύχετον δόμοις
γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν
ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ,
5 ἐπ' ἀνδρὶ δόλοισιν ἐπικότῳ σέβας,
τίω δ' ἀθέρμαντον ἐστίαν δόμων
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν.

δ' 639—645=646—652.

τὸ δ' ἄγχι πλευρόνων ξίφος διανταίαν ὄξυπενυλὲς οὐτᾶ
διαὶ δίκας. τὸ μὴ θέμις γὰρ οὐ λάξ πέδοι πατούμενον, τὸ π
σέβας παρεμβάντες οὐ θεμιστῶς.

reicht sich die Clausula einer trochäischen Strophe (s. S. 206) als E wie auch der Schlussvers der ersten Periode (v. 4) trochäisch lange Thesis v. 3 sucht Hermann durch *πρέπει παρῆσι φοινίσις δια* entfernen, viel näher liegt die von uns gegebene kleine Aenderung. S. I de Choeph. locis nonnullis comm. Ind. lect. Vratisl. Sommer 1881.

Choeph. 42. V. 1—5 drei Pentapodieen von zwei Hexapodieen odisch umschlossen. Es folgen vier Tetrapodieen mit einem Phor. Mit unserer Abtheilung kommt die in Strophe und Antistrophe mässig gewährte Interpunction überein. V. 2 der bisherigen *ἄλω γὰρ μάτα μωμένα μ' ἰάλλει* ist arrhythmisch (s. § 21). — U Epode dieses Liedes v. 75—83, die schlecht überliefert, aber auch unglaublicher Weise von den Neueren prosodisch und metrisch ver und verkehrt abgetheilt worden ist, siehe die ausführliche Aussetzung a. a. O., S. 1—9. Von den aus den Iamben eruierten

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

β' 42—54—55—56.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.
 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60.
 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80.
 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.
 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120.
 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140.
 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160.
 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180.
 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200.

Choroph. I. Bina, γ' 628—630—631—638.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.
 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60.
 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80.
 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.
 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120.
 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140.
 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160.
 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180.
 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200.

δ' 639—640—646—652.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.
 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60.
 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80.
 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.
 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120.
 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140.
 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160.
 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180.
 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200.

ist nicht abgegangen worden. V. 62 *Isopodis* und v. 69 ist δ' ... *stiles*; *erick*, *Cune Anachlyse* p. 8.

Choroph. 618. V. 2 als Monodiken von je einer Tetrapodie und je zwei apodiken unachlysen. V. 3 Epodiken. V. 8 schreibt Hermann, von Aufklärung in der Strophen zu vermeiden, *Apod Anachlyse* (Händel, *ap Anachlyse*).

Choroph. 619. V. 1, 2 zwei Pentapodien und zwei Monapodien *schick* verbunden mit einer Tetrapodie als Epodiken. Die zweite Reihe . 1 beginnt wie in den trochäischen Strophen mit zwei *apodiken* (n.B. 604). eine solche Reihe in den übrigen sämtlichen Strophen des Anachlyse ist vorhanden (s. die *Isopodis* § 14), so könnte man, wie es *eingesprochen*, mit *Anachlyse* einen neuen Vers beginnen; dann ist *Anachlyse* das *anachlyse* *apodiken* mit Verkleinerung des Rhythmus als *anachlyse* zu lesen.

Rechnung: *apodiken* *Metre*.

Choeph. Thren. ε' 405—409 = 418—422.

πόποι δᾶ, νεκρέων τυραννίδες;
 ἴδετε πολυκρατεῖς ἄρα
 φθινομένων, ἴδεσθ' Ἀτρειδᾶν τὰ λοιπ' ἑλμυχάνως
 ἔχοντα καὶ δωμάτων
 5 ἄτιμα. πᾶ τίς τράποιτ' ἄν, ὦ Ζεῦ;

ζ' 423—433 = 444—455.

ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἐν τε Κισσίας
 νόμοις ἰηλεμιστρίας,
 ἀπριγδόπληκτα πολυπλάνητα δ' ἣν ἰδεῖν
 ἐπασσυτεροτριβῇ τὰ χερὸς ὀρέγματα
 5 ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπερρόθει
 κροτητὸν ἄμὸν καὶ πανάθλιον κᾶρα. (ἀντ. ?)
 ἰὼ ἰὼ δαῖτα
 πάντολμε μάτερ, δαῖταις ἐν ἐκφοραῖς
 ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ',
 10 ἄνευ δὲ πενθημάτων
 ἔτλας ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι.

η' 434—438 = 439—443.

τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἷμοι.
 πατρὸς δ' ἀτίμωσιν ἄρα τείσει
 ἔκατι μὲν δαιμόνων,
 ἔκατι δ' ἀμᾶν χερῶν.
 5 ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.

θ' 456—460 = 461—465.

σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις.
 ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα.
 • στάσις δὲ πάγκοινος ἂδ' ἐπιρροθεῖ,
 ἄκουσον ἐς φάος μολῶν,
 5 ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς.

Eumen. Par. δ' 381—388 = 389—396.

μένει γάρ· εὐμήχανοι δὲ καὶ τέλειοι κακῶν τε μνήμονες, σαρπη
 καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς,
 ἄτιμ' ἀτίετα διόμεναι λάχῃ θεῶν διχοστατοῦντ' ἀναλλῶ λάρμφ,
 5 δυσποδοπαίπαλα δερκομένοισι
 καὶ δυσσομάτοις ὁμῶς.

Choeph. 405. Eine Oktapodie wird mesodisch von zwei Tetrapodien und zwei Hexapodien umschlossen. φθινομένων H. L. Ahrens.

Choeph. 423. V. 7 der Antistrophe mit zu lesen: γὰρ δι' ὧτων δέ σοι statt συν|τέτραινε der Hand |

Eumen. II. Stas. 550—556.

- ἐκὼν δ' ἀνάγκας ἄτερ δίκαιος ὢν οὐκ ἄνολβος ἔσται·
 πανώλεθρος δ' οὐποτ' ἂν γένοιτο.
 τὸν ἀντίτολμον δέ φامي παρβάταν
 τὰ πολλὰ παντόφωρτ' ἄγοντ' ἄνευ δίκας
 5 βιαίως ξὺν χρόνῳ καθίσειν,
 λαιφός ὅταν λάβῃ πόνος θραυομένης κεραίας.

Supplic. I. Stas. ε' 590—594 = 595—599. ἀντ.

- ὑπ' ἀρχᾶς δ' οὔτινος θαάζων
 τὸ μείον κρεισσόνων κρατύνει·
 οὔτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβει κάτω.
 πάρεστι δ' ἔργον ὡς ἔπος
 5 σπεῦσαι· τί τῶνδ' οὐ Διὸς φέρει φρήν;

Supplic. II. Stas. 698—703 = 704—709. ἀντ.

- θεοὺς δ', οἳ γὰρ ἔχουσιν, ἀεὶ
 τίοιεν ἐγγωρίους πατρῷαις
 δαφνηφόροις βουθύτοισι τιμαῖς.
 τὸ γὰρ τεκόντων σέβας
 5 τρίτον τόδ' ἐν θεσμίοις
 Δίκας γέγραπται μεγιστοτίμῳ.

Supplic. III. Stas. α' 776—783 = 784—791.

- ὡ γὰρ βοῦνι, πάνδικον σέβας,
 τί πεισόμεσθα; ποῖ φύγωμεν Ἀπίας
 χθονός, κελαινὸν εἴ τι κεῖνός ἐστί που;
 μέλας γενοίμαν καπνός
 5 νέφεσσι γειτονῶν Διὸς,
 τὸ πᾶν δ' ἀφάντος ἀμπετασθιήν, ὅπως
 κόνις ἄτερ τε πτερόγων ὀροίμαν.

β' 792—799 = 800—807.

- πόθεν δέ μοι γένοιτ' ἂν αἰθέρος θρόνος,
 πρὸς ὃν νεφῶν ὑδρηλὰ γίγνεται χιὼν
 ἢ λισσὰς αἰγίλιφ ἀκρόσδεικτος οἰόφων κρεμᾶς
 γυπιάς πέτρα, βαθὺ πτώμα μαρτυροῦσά μοι,
 5 πρὶν δαίκετος βίᾳ
 καρδίας γάμον κυρῆσαι.

Eumen. 550. Die ganze Strophe bildet eine mesodische I von sieben Reihen, indem drei Hexapodien auf jeder Seite eine dist verbundene Hexapodie und Tetrapodie haben. Eine logadische T als Epodikon.

Suppl. 599. σπεῦσαι· τί τῶνδ' οὐ Διὸς φέρει φρήν; Strophe des Handschriftlichen σπεῦσαι· τί τῶν δούλιος φέρει φρήν.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 | 101 | 102 | 103 | 104 | 105 | 106 | 107 | 108 | 109 | 110 | 111 | 112 | 113 | 114 | 115 | 116 | 117 | 118 | 119 | 120 | 121 | 122 | 123 | 124 | 125 | 126 | 127 | 128 | 129 | 130 | 131 | 132 | 133 | 134 | 135 | 136 | 137 | 138 | 139 | 140 | 141 | 142 | 143 | 144 | 145 | 146 | 147 | 148 | 149 | 150 | 151 | 152 | 153 | 154 | 155 | 156 | 157 | 158 | 159 | 160 | 161 | 162 | 163 | 164 | 165 | 166 | 167 | 168 | 169 | 170 | 171 | 172 | 173 | 174 | 175 | 176 | 177 | 178 | 179 | 180 | 181 | 182 | 183 | 184 | 185 | 186 | 187 | 188 | 189 | 190 | 191 | 192 | 193 | 194 | 195 | 196 | 197 | 198 | 199 | 200 | 201 | 202 | 203 | 204 | 205 | 206 | 207 | 208 | 209 | 210 | 211 | 212 | 213 | 214 | 215 | 216 | 217 | 218 | 219 | 220 | 221 | 222 | 223 | 224 | 225 | 226 | 227 | 228 | 229 | 230 | 231 | 232 | 233 | 234 | 235 | 236 | 237 | 238 | 239 | 240 | 241 | 242 | 243 | 244 | 245 | 246 | 247 | 248 | 249 | 250 | 251 | 252 | 253 | 254 | 255 | 256 | 257 | 258 | 259 | 260 | 261 | 262 | 263 | 264 | 265 | 266 | 267 | 268 | 269 | 270 | 271 | 272 | 273 | 274 | 275 | 276 | 277 | 278 | 279 | 280 | 281 | 282 | 283 | 284 | 285 | 286 | 287 | 288 | 289 | 290 | 291 | 292 | 293 | 294 | 295 | 296 | 297 | 298 | 299 | 300 | 301 | 302 | 303 | 304 | 305 | 306 | 307 | 308 | 309 | 310 | 311 | 312 | 313 | 314 | 315 | 316 | 317 | 318 | 319 | 320 | 321 | 322 | 323 | 324 | 325 | 326 | 327 | 328 | 329 | 330 | 331 | 332 | 333 | 334 | 335 | 336 | 337 | 338 | 339 | 340 | 341 | 342 | 343 | 344 | 345 | 346 | 347 | 348 | 349 | 350 | 351 | 352 | 353 | 354 | 355 | 356 | 357 | 358 | 359 | 360 | 361 | 362 | 363 | 364 | 365 | 366 | 367 | 368 | 369 | 370 | 371 | 372 | 373 | 374 | 375 | 376 | 377 | 378 | 379 | 380 | 381 | 382 | 383 | 384 | 385 | 386 | 387 | 388 | 389 | 390 | 391 | 392 | 393 | 394 | 395 | 396 | 397 | 398 | 399 | 400 | 401 | 402 | 403 | 404 | 405 | 406 | 407 | 408 | 409 | 410 | 411 | 412 | 413 | 414 | 415 | 416 | 417 | 418 | 419 | 420 | 421 | 422 | 423 | 424 | 425 | 426 | 427 | 428 | 429 | 430 | 431 | 432 | 433 | 434 | 435 | 436 | 437 | 438 | 439 | 440 | 441 | 442 | 443 | 444 | 445 | 446 | 447 | 448 | 449 | 450 | 451 | 452 | 453 | 454 | 455 | 456 | 457 | 458 | 459 | 460 | 461 | 462 | 463 | 464 | 465 | 466 | 467 | 468 | 469 | 470 | 471 | 472 | 473 | 474 | 475 | 476 | 477 | 478 | 479 | 480 | 481 | 482 | 483 | 484 | 485 | 486 | 487 | 488 | 489 | 490 | 491 | 492 | 493 | 494 | 495 | 496 | 497 | 498 | 499 | 500 | 501 | 502 | 503 | 504 | 505 | 506 | 507 | 508 | 509 | 510 | 511 | 512 | 513 | 514 | 515 | 516 | 517 | 518 | 519 | 520 | 521 | 522 | 523 | 524 | 525 | 526 | 527 | 528 | 529 | 530 | 531 | 532 | 533 | 534 | 535 | 536 | 537 | 538 | 539 | 540 | 541 | 542 | 543 | 544 | 545 | 546 | 547 | 548 | 549 | 550 | 551 | 552 | 553 | 554 | 555 | 556 | 557 | 558 | 559 | 560 | 561 | 562 | 563 | 564 | 565 | 566 | 567 | 568 | 569 | 570 | 571 | 572 | 573 | 574 | 575 | 576 | 577 | 578 | 579 | 580 | 581 | 582 | 583 | 584 | 585 | 586 | 587 | 588 | 589 | 590 | 591 | 592 | 593 | 594 | 595 | 596 | 597 | 598 | 599 | 600 | 601 | 602 | 603 | 604 | 605 | 606 | 607 | 608 | 609 | 610 | 611 | 612 | 613 | 614 | 615 | 616 | 617 | 618 | 619 | 620 | 621 | 622 | 623 | 624 | 625 | 626 | 627 | 628 | 629 | 630 | 631 | 632 | 633 | 634 | 635 | 636 | 637 | 638 | 639 | 640 | 641 | 642 | 643 | 644 | 645 | 646 | 647 | 648 | 649 | 650 | 651 | 652 | 653 | 654 | 655 | 656 | 657 | 658 | 659 | 660 | 661 | 662 | 663 | 664 | 665 | 666 | 667 | 668 | 669 | 670 | 671 | 672 | 673 | 674 | 675 | 676 | 677 | 678 | 679 | 680 | 681 | 682 | 683 | 684 | 685 | 686 | 687 | 688 | 689 | 690 | 691 | 692 | 693 | 694 | 695 | 696 | 697 | 698 | 699 | 700 | 701 | 702 | 703 | 704 | 705 | 706 | 707 | 708 | 709 | 710 | 711 | 712 | 713 | 714 | 715 | 716 | 717 | 718 | 719 | 720 | 721 | 722 | 723 | 724 | 725 | 726 | 727 | 728 | 729 | 730 | 731 | 732 | 733 | 734 | 735 | 736 | 737 | 738 | 739 | 740 | 741 | 742 | 743 | 744 | 745 | 746 | 747 | 748 | 749 | 750 | 751 | 752 | 753 | 754 | 755 | 756 | 757 | 758 | 759 | 760 | 761 | 762 | 763 | 764 | 765 | 766 | 767 | 768 | 769 | 770 | 771 | 772 | 773 | 774 | 775 | 776 | 777 | 778 | 779 | 780 | 781 | 782 | 783 | 784 | 785 | 786 | 787 | 788 | 789 | 790 | 791 | 792 | 793 | 794 | 795 | 796 | 797 | 798 | 799 | 800 | 801 | 802 | 803 | 804 | 805 | 806 | 807 | 808 | 809 | 810 | 811 | 812 | 813 | 814 | 815 | 816 | 817 | 818 | 819 | 820 | 821 | 822 | 823 | 824 | 825 | 826 | 827 | 828 | 829 | 830 | 831 | 832 | 833 | 834 | 835 | 836 | 837 | 838 | 839 | 840 | 841 | 842 | 843 | 844 | 845 | 846 | 847 | 848 | 849 | 850 | 851 | 852 | 853 | 854 | 855 | 856 | 857 | 858 | 859 | 860 | 861 | 862 | 863 | 864 | 865 | 866 | 867 | 868 | 869 | 870 | 871 | 872 | 873 | 874 | 875 | 876 | 877 | 878 | 879 | 880 | 881 | 882 | 883 | 884 | 885 | 886 | 887 | 888 | 889 | 890 | 891 | 892 | 893 | 894 | 895 | 896 | 897 | 898 | 899 | 900 | 901 | 902 | 903 | 904 | 905 | 906 | 907 | 908 | 909 | 910 | 911 | 912 | 913 | 914 | 915 | 916 | 917 | 918 | 919 | 920 | 921 | 922 | 923 | 924 | 925 | 926 | 927 | 928 | 929 | 930 | 931 | 932 | 933 | 934 | 935 | 936 | 937 | 938 | 939 | 940 | 941 | 942 | 943 | 944 | 945 | 946 | 947 | 948 | 949 | 950 | 951 | 952 | 953 | 954 | 955 | 956 | 957 | 958 | 959 | 960 | 961 | 962 | 963 | 964 | 965 | 966 | 967 | 968 | 969 | 970 | 971 | 972 | 973 | 974 | 975 | 976 | 977 | 978 | 979 | 980 | 981 | 982 | 983 | 984 | 985 | 986 | 987 | 988 | 989 | 990 | 991 | 992 | 993 | 994 | 995 | 996 | 997 | 998 | 999 | 1000 | 1001 | 1002 | 1003 | 1004 | 1005 | 1006 | 1007 | 1008 | 1009 | 1010 | 1011 | 1012 | 1013 | 1014 | 1015 | 1016 | 1017 | 1018 | 1019 | 1020 | 1021 | 1022 | 1023 | 1024 | 1025 | 1026 | 1027 | 1028 | 1029 | 1030 | 1031 | 1032 | 1033 | 1034 | 1035 | 1036 | 1037 | 1038 | 1039 | 1040 | 1041 | 1042 | 1043 | 1044 | 1045 | 1046 | 1047 | 1048 | 1049 | 1050 | 1051 | 1052 | 1053 | 1054 | 1055 | 1056 | 1057 | 1058 | 1059 | 1060 | 1061 | 1062 | 1063 | 1064 | 1065 | 1066 | 1067 | 1068 | 1069 | 1070 | 1071 | 1072 | 1073 | 1074 | 1075 | 1076 | 1077 | 1078 | 1079 | 1080 | 1081 | 1082 | 1083 | 1084 | 1085 | 1086 | 1087 | 1088 | 1089 | 1090 | 1091 | 1092 | 1093 | 1094 | 1095 | 1096 | 1097 | 1098 | 1099 | 1100 | 1101 | 1102 | 1103 | 1104 | 1105 | 1106 | 1107 | 1108 | 1109 | 1110 | 1111 | 1112 | 1113 | 1114 | 1115 | 1116 | 1117 | 1118 | 1119 | 1120 | 1121 | 1122 | 1123 | 1124 | 1125 | 1126 | 1127 | 1128 | 1129 | 1130 | 1131 | 1132 | 1133 | 1134 | 1135 | 1136 | 1137 | 1138 | 1139 | 1140 | 1141 | 1142 | 1143 | 1144 | 1145 | 1146 | 1147 | 1148 | 1149 | 1150 | 1151 | 1152 | 1153 | 1154 | 1155 | 1156 | 1157 | 1158 | 1159 | 1160 | 1161 | 1162 | 1163 | 1164 | 1165 | 1166 | 1167 | 1168 | 1169 | 1170 | 1171 | 1172 | 1173 | 1174 | 1175 | 1176 | 1177 | 1178 | 1179 | 1180 | 1181 | 1182 | 1183 | 1184 | 1185 | 1186 | 1187 | 1188 | 1189 | 1190 | 1191 | 1192 | 1193 | 1194 | 1195 | 1196 | 1197 | 1198 | 1199 | 1200 | 1201 | 1202 | 1203 | 1204 | 1205 | 1206 | 1207 | 1208 | 1209 | 1210 | 1211 | 1212 | 1213 | 1214 | 1215 | 1216 | 1217 | 1218 | 1219 | 1220 | 1221 | 1222 | 1223 | 1224 | 1225 | 1226 | 1227 | 1228 | 1229 | 1230 | 1231 | 1232 | 1233 | 1234 | 1235 | 1236 | 1237 | 1238 | 1239 | 1240 | 1241 | 1242 | 1243 | 1244 | 1245 | 1246 | 1247 | 1248 | 1249 | 1250 | 1251 | 1252 | 1253 | 1254 | 1255 | 1256 | 1257 | 1258 | 1259 | 1260 | 1261 | 1262 | 1263 | 1264 | 1265 | 1266 | 1267 | 1268 | 1269 | 1270 | 1271 | 1272 | 1273 | 1274 | 1275 | 1276 | 1277 | 1278 | 1279 | 1280 | 1281 | 1282 | 1283 | 1284 | 1285 | 1286 | 1287 | 1288 | 1289 | 1290 | 1291 | 1292 | 1293 | 1294 | 1295 | 1296 | 1297 | 1298 | 1299 | 1300 | 1301 | 1302 | 1303 | 1304 | 1305 | 1306 | 1307 | 1308 | 1309 | 1310 | 1311 | 1312 | 1313 | 1314 | 1315 | 1316 | 1317 | 1318 | 1319 | 1320 | 1321 | 1322 | 1323 | 1324 | 1325 | 1326 | 1327 | 1328 | 1329 | 1330 | 1331 | 1332 | 1333 | 1334 | 1335 | 1336 | 1337 | 1338 | 1339 | 1340 | 1341 | 1342 | 1343 | 1344 | 1345 | 1346 | 1347 | 1348 | 1349 | 1350 | 1351 | 1352 | 1353 | 1354 | 1355 | 1356 | 1357 | 1358 | 1359 | 1360 | 1361 | 1362 | 1363 | 1364 | 1365 | 1366 | 1367 | 1368 | 1369 | 1370 | 1371 | 1372 | 1373 | 1374 | 1375 | 1376 | 1377 | 1378 | 1379 | 1380 | 1381 | 1382 | 1383 | 1384 | 1385 | 1386 | 1387 | 1388 | 1389 | 1390 | 1391 | 1392 | 1393 | 1394 | 1395 | 1396 | 1397 | 1398 | 1399 | 1400 | 1401 | 1402 | 1403 | 1404 | 1405 | 1406 | 1407 | 1408 | 1409 | 1410 | 1411 | 1412 | 1413 | 1414 | 1415 | 1416 | 1417 | 1418 | 1419 | 1420 | 1421 | 1422 | 1423 | 1424 | 1425 | 1426 | 1427 | 1428 | 1429 | 1430 | 1431 | 1432 | 1433 | 1434 | 1435 | 1436 | 1437 | 1438 | 1439 | 1440 | 1441 | 1442 | 1443 | 1444 | 1445 | 1446 | 1447 | 1448 | 1449 | 1450 | 1451 | 1452 | 1453 | 1454 | 1455 | 1456 | 1457 | 1458 | 1459 | 1460 | 1461 | 1462 | 1463 | 1464 | 1465 | 1466 | 1467 | 1468 | 1469 | 1470 | 1471 | 1472 | 1473 | 1474 | 1475 | 1476 | 1477 | 1478 | 1479 | 1480 | 1481 | 1482 | 1483 | 1484 | 1485 | 1486 | 1487 | 1488 | 1489 | 1490 | 1491 | 1492 | 1493 | 1494 | 1495 | 1 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|---|

γ' 808—816=817—824.

ἔνθε δ' ὁμφὰν ὀρανίαν, μέλη λιτανὰ θεοῖσι, καὶ
 *τέλεια δέ [μοι] πῶς πελόμενά μοι
 λύσιμα; μάχιμα δ' ἔπιθε, πάτερ, βίαια μὴ φιλεῖς ὀρῶν
 ὁμμασιν ἐνδίκους· σεβίζου δ' ἱκέτας σέθεν, γαῖάσθι παγκρατὲς Ζεῦ.

Sept. Par. α' 287—303=304—320.

μέλει, φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ· γείτονες δὲ καρδίας
 μέριμναι ζωπουροῦσι τάρβος
 τὸν ἀμφιτειχῇ λεῶν, θράκοντας ὧς τις τέκνων
 ὑπερδέδοικεν λεγαίων δυσσυνάτορας πάντρομος πελειάς.

Sept. I. Stas. β' 734—741=742—749.

ἐπειδὰν αὐτοκτόνως αὐτοδάϊκτοι θάνωσι,
 καὶ γαῖα κόνις πῆλη
 μελαμπαγὲς αἶμα φοίνιον,
 τίς ἂν καθαροῦς πόροι, τίς ἂν σφε λούσειεν; ὦ
 5 πόνοι δόμων νέοι παλαιοῖσι συμμιγεῖς κακοῖς.

δ' 766—771=772—777.

τελεῖται γάρ· παλαιφάτων ἀραῖ,
 βαρεῖαι καταλλαγαί,
 τὰ δ' ὀλοὰ πενομένους παρέρχεται.
 πρόπρυμνα δ' ἐκβολὰν φέρει
 5 ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν ὄλβος ἄγαν παχυνθείς.

ε' 778—784=785—791.

ἐπεὶ δ' ἀρτίφων ἐγένεθ' ὁ μέλεος ἀθλίων γάμων
 ἐπ' ἄλγει δυσφορῶν
 μαινομένην καρδίαν δίδυμα κἄκ' ἐτέλειεν·
 πατροφόνῳ χερὶ τῶν
 5 κρεισσοτέκνων ὁμμάτων ἐπλάγχθη.

Septem α' 832—839=840—847.

ὦ μέλαινα καὶ τελεία γένεος Οἰδίπου τ' ἀρὰ,
 κακὸν με καρδίαν τι περιπίπτει κρῶς.

Suppl. 808. Die Messung des im Med. verdorbenen V. 2 ist die die Antistrophe μετά με δρόμοισι διόμενοι gesichert.

Sept. 287. Die Strophe besteht wie stp. γ' aus zwei alloiometrischen Theilen, einem iambischen und einem pherekratischen, durch Interpunkt scharf getrennt. V. 1. 2 bilden eine mesodische, v. 3. 4 eine stichische Periode mit einem dem Mesodikon der ersten Periode gleichen Epodikon.

Sept. 734. Die zweite Reihe v. 1 ist pentapodisch (s. III, 2) respondirt mit v. 3, so dass die erste Periode distichisch ist, zwei Tetapodien und zwei Pentapodien. Es folgen zwei stichisch verbundene Octapodien. V. 736 γαῖα Hermann, χθονία Med. Vgl. O. J. Schenk, Progr. Glan p. 11 und das Scholion. V. 766 τελεῖται γάρ· s. Oberdick a. a. O.

a' 778—784—788—791.

V. 778. — u — u 100 u 100 u — u — u —
 V. 784. — — — u —
 A. 788. — — — u 100 u 100 u —
 A. 791. — — — —
 b. A. 791. — — — u — u — —

Septem a' 832—838—840—847.

A. 832. — u — u — u — u, 100 u — u — u —
 A. 838. — — — — — — — — — —
 A. 840. — — — — — — — — — —
 A. 847. — — — — — — — — — —

B. V. 768 unregelmäßig statt des Händchens. *antipus' adq* (nach Vlt. 64) eibest. V. 778 *Hydra* b statt des Händchens. *Hydra* mit dem Schol. nicht a. a. O. p. 16.

Sept. 768. Eine Pentapodie ist wesentlich von zwei Tetrapodien und einer Hexapodie umschlossen, von welchen die letzte als Schlussreihe metrisch-logisch ist: 8 4 8 4 4.

Sept. 778. Drei Tetrapodien und drei (dialektisch-trochäische) Trimen mit einer Hexapodie als Epodion.

Sept. 832. Zwei Oktapodien umschliessen eine Hexapodie, es folgen zu einem Verse vierzehn Tetrapodien.

ἔτευξα τύμβῳ μέλος θνιᾶς αἵματοσταγείς
νεκρούς κλ' οὔσα δυσμόρως θανόντας· ἧ δύσσορnis ᾗδε ξυναυλία δο

Sept. Threnos α' 874—879=880—887.

H. ἰὼ ἰὼ

δύσφορονες, φίλων ἄπιστοι καὶ κακῶν ἀτρώμονες,
δόμους πατρῶους ἐλόντες μέλαιοι σὺν ἀλχηῶ.

H. μέλαιοι δῆθ' οἱ μελείους θανάτους ἠῦροντο δόμων ἐπὶ λύμα.

β' 888—899=900—910. ἀντ.

H. διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος

H. στένουσαι πύργοι, H. στένει πέδον φίλανδρον, μενεῖ
κτεανὰ τ' ἐπιγόνους,

H. δι' ὧν αἰνομόροις —

5 H. δι' ὧν νεῖκος ἔβα
καὶ θανάτου τέλος.

H. ἐμοιράσαντο δ' ὀξυκάρδιοι —

H. ἐμοιράσαντο δ', ὥστε ἴσον λαχεῖν, κτήματα.

H. διαλλακτῆρι δ' οὖν

10 ἀμεμφεῖα φίλοις
οὐδ' εὐχαρις Ἀρης.

γ' 911—921=922—933.

H. σιδαρόπλακτοι μὲν ᾧδ' ἔχουσιν·

H. σιδαρόπλακτοι δὲ τοὺς μένουσιν —

H. τάχ' ἂν τις εἴποι, τίνες;

H. τάφων πατρῶων λάχαι.

5 H. δόμων μάλ' ἀχὰν ἐς οὐς προπέμπει (?)

δαίκτηρ γόος αὐτόστονος, αὐτοπήμων,

δαϊόφρων, οὐ φιλογαθῆς, ἐτύμως δακρυχέων ἐκ φρενός, ἃ κλασιν
μου μινύθει τοίνδε δυοῖν ἀνάκτιον.

δ' 934=946=947—960. ἀντ.

H. ἔχονσι μοῖραν λαχόντες, ᾧ μέλαιοι,
διοσδότων ἀχέων ὑπὸ δὲ σώματι γᾶς
πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται.

H. ἰὼ πολλοῖς ἐπανθίσαντες

Sept. 874. Nach einer aus Interjectionen bestehenden Dipodie Proodikon folgt ein trochäischer, ein synkopirter iambischer und ein pästischer Tetrameter.

Sept. 888. Eine Pentapodie bildet das Proodikon. Die erste Per besteht aus zwei zu einer Oktapodie vereinten Tetrapodien und vier podien, die zweite aus zwei zu einer Hexapodie vereinten Tripodien vier Tetrapodien, ein anakrusischer Adonius bildet das Epodikon, ebenswenig wie v. 3 dochmisch gemessen werden darf:

5 Prood. | 4 4 3 3 3 3 | 3 3 4 4 4 4 | 3 Epod.

- 5 πόνοισι γεναῖαν·
 τελευτᾷ δ' αἰδ' ἐπηλάλαξαν
 Ἄραϊ τὸν ὄξυν νόμον,
 τετραμμένον παντρόπῳ φυγᾷ γένους.
 ἔστακε δ' Ἄτας τροπαῖον ἐν πύλαις,
 10 ἐν αἷς ἐθείνοντο, καὶ
 δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων.

ε' 961—965.

- A. σὺ παισθεῖς ἔπαισας· I. σὺ δ' ἔθανες κατακτάς. 961
 A. δορὶ δ' ἔκानες· I. δορὶ δ' ἔθανες.
 A. μελεόπονος· I. μελεοπαθής.
 A. ἔτω γόος· I. ἔτω δάκρυ.
 A. πρόκεισαι· I. κατακτάς.

Pers. Threnos δ' 1002—1007—1008—1013.

- Ξ. βεβᾶσιν οὐχ ἄπερ ἀκρῶται στρατοῦ·
 X. βεβᾶσιν, οἷ, νώνυμοι.
 Ξ. ἰῆ ἰῆ, ἰὼ ἰὼ,
 X. ἰὼ ἰὼ, δαιμόνων
 5 θέντων ἄελπτον κακὸν
 διακρέπον, οἶον δέδορκεν Ἄτα.

ε' 1014—1025=1026—1037.

- Ξ. πῶς δ' οὐ; στρατὸν μὲν τοσοῦτον φθίσας πέπληγμαί.
 X. τί δ' οὐκ; ὄλωλεν μεγάλως τὰ Περσᾶν.
 Ξ. ὀρᾷς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ὅλας στολᾷς;
 X. ὀρᾷ ὀρᾷ. Ξ. τόνδε τ' ὀϊστοδέγμονα; —
 5 X. τί τόδε λέγεις σεσωσμένον;
 Ξ. θησαυρὸν βελέεσιν.
 X. βαιά γ' ὥς ἀπὸ πολλῶν.
 Ξ. ἐσπανίσμεθ' ἄρωγῶν.
 X. Ἰάνων λαὸς οὐ φρυγίχμας.

ε' 1038—1045=1046—1053. ἀντ.

- Ξ. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναξ' ἐμὴν χάριν.
 X. μέλειν πάρεστι, δέσποτα.

Proleg. p. 129 ff. und J. Oberdick, de exitu fabulae Aeschyleae, quae
 tem etc. commentatio. Arnberg 1877, wo der kritische Nachweis geg
 ist. Die Antistrophe ε' hat Westphal aus den Trümmern der Ueberliefe
 wieder hergestellt. In Strophe ε' und ff. sind mit demselben die H
 der Antigone und Ismene umzustellen. Die letztere ist Leiterin des Gesa
 μέλειοι zweisilbig zu lesen.

Pers. 1002. Den Text des Threnos gebe ich meist nach J. Ober
 Aeschyli Persae, Berlin 1876, wo man den kritischen Nachweis sehe. v. 11
 δαιμόνων θέντων st. des Handschr. δαίμονες ἔθετ' Weil. V. 1006 ist
 διακρέπον mit Menzel als Konsonant zu lesen.

§ 31. I

∪ / ∞ ∪ —
 ∪ / — — ∪ — ∪ — ∪
 ∪ / ∪ — — ∪ —
 ∪ / ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
 ∪ / ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
 ∪ / ∪ — — ∪ —
 ∪ / ∪ — — ∪ — ∪ — —

ε' 961—965.

∪ / — ∪ — — ∪ ∞ — ∪ — —
 ∪ ∞ ∪ — ∪ ∞ ∪ ∪
 ∪ ∞ ∪ — ∪ ∞ ∪ —
 ∪ / ∞ ∪ — ∞
 ∪ / — ∪ — —

Pers. Threnos δ' 1002—1007=1008—1013.

∪ / ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
 ∪ / ∪ — — ∪ —
 ∪ / ∪ — ∪ — ∪ —
 ∪ / ∪ — — ∪ —
 ∪ / ∪ — — ∪ —
 / ∞ — — ∪ — ∪ — —

ε' 1014—1025=1026—1037.

∪ / ∪ — — ∪ — / ∪ — ∪ — —
 ∪ / ∪ — — ∞ — ∪ — —
 ∪ / ∪ — — ∞ — ∪ — ∪ —
 ∪ / ∪ — — ∞ — ∪ — ∪ —
 ∪ ∞ ∪ — ∪ — ∪ —
 / — — ∞ — ∪
 / ∪ — ∞ — —
 / ∪ ∞ — —
 ∪ / — — ∪ — ∪ — —

ε' 1038—1045=1046—1053.

∪ / ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
 ∪ / ∪ — ∪ — ∪ —

Pers. 1014. V. 1—3 eine stichische Periode: zwei Tetrapodien und Hexapodien, v. 4—9 eine palinodische Periode: vier Tetrapodien, denen die drei letzten pherekratische Form haben (s. III, 2), von Hexapodien umschlossen.

Pers. 1038. Die eurhythmische Anordnung wie in *σφ. δ'*, nur dass ne durch den Choriambus variirte Tetrapodie als Epodikon hinzutritt. *βτρ. δλαινε δλαινε πῆμα* mit Synecphonesis, denn ein Daktylus kann 1 keiner Weise geduldet werden.

Ξ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.

Χ. αἰαὶ αἰαὶ, δῦα δῦα.

5 Ξ. ἐπορθίαζέ νυν γόοις.

Χ. ὅτοτοτοτοῖ, μέλαινα δ' ἀμμεμίζεται

οἶ, στονόεσσα πλαγά.

ζ' 1054—1059 = 1060—1065.

Ξ. καὶ στίρν' ἄρασσε καὶ βόα τὸ Μῦσιον.

Χ. ἄνι', ἄνια.

Ξ. καὶ μοι γενέλου πέρθε λευκήρη τρίχα.

Χ. ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γόεθνα.

5 Ξ. αὐτεὶ δ' ὀξύ. Χ. καὶ τὰδ' ἔρξω.

§ 32.

Die iambischen Strophen des Euripides.

Nächst Aeschylus hat sich am meisten Euripides der iambischen Strophen bedient. Es könnte diese Thatsache auffallend erscheinen, da Euripides sich in Ton, Anschauung und Stil von Aeschylus weit entfernt, allein sie erklärt sich leicht, wenn man bedenkt, dass die iambischen Strophen Aeschyleischer Manier eine typische Form der tragischen Metrik überhaupt blieben. Euripides schloss sich hier in der Metrik dem Herkömmlichen an, ohne neue künstlerische Formen zu schaffen, während Sophokles seinen eigenen Weg ging und das iambische Maass nach individuellen Principien umgestaltete. Euripides hat sich die Technik des Aeschylus vollkommen angeeignet, ohne aber dessen Mannichfaltigkeit und die Freiheit der rhythmischen Variation zu erreichen, so dass es leicht ist, bloss nach dem Metrum eine Euripideische von einer Aeschyleischen Strophe zu unterscheiden. Die Euripideischen sind im Ganzen einfacher ohne den grossen Wechsel im Gebrauch der Synkope; Einmischung alloiometrischer Reihen und Perioden ist seltener, Auflösung und Zulassung mittelzeitiger Thesen häufiger. Die Strophen haben grössere Ausdehnung, der eurhythmische Bau ist meist sehr einfach. Das Aeschyleische Gesetz, nach welchem entweder das ganze Lied oder der Schluss des Liedes aus iambischen Strophen besteht, ist

Pers. 1054. V. 1 καὶ βόα Hermann, καὶβῶ Dindorf, καὶβῶν Med. Die ungleichförmige Composition weist darauf hin, dass v. 3 oder 4 das Richtige noch nicht hergestellt ist.

eben sind hier der Ausdruck leidenschaftlich bewegten Fiebers, welches die Grundstimmung dieser Tragödie ausmacht. Ausser-
 wa bilden sie bei Euripides die Schlussstrophe des ersten
 Reimes im *Hercules furans* (408—441), den Schlusschoros
 v. *Elektra* 1177, die Parodos und den Thronos im ersten
 Prologon der *Troades*, so wie den Schlusschoros derselben
 Trödie, endlich den Schlusschoros der *Andromache* 1197.
 Im Aeschyleischen Gesetz der Stellung ist Moss *Andromache*
 v. Stasimon verleiht, wo auf ein iambisches ein daktylo-
 trochäisches Strophenpaar folgt; indem bei dem Euripides
 isothümliche daktylo-trochäische Metrum überhaupt mit dem
 iambischen dasselbe Ethos, vgl. III, I. C. Auch in den nicht
 erhaltenen Stücken muss Euripides häufig das iambische Mass
 gesucht haben, darauf weisen die Fragmente und die Parodien
 v. Euripides bei Aristophanes hin (s. § 38).

Alcest. I. Epeisod. 213—225 = 226—237.

- H. ἰὼ Ζεῦ, τίς ἂν πῶς πᾶ πόρος κακῶν
 γένοιτο καὶ λύσις τύχης ἃ πάρεστι κοιράνοις;
 ἔξεισί τις; ἢ τέμω τρίχα
 καὶ μέλανα στόλ[μ]ον πέπλων ἀμφιβαλώμεθ' ἥδη;
- 5 H. δῆλα μὲν, φίλοι, δῆλὰ γ', ἀλλ' ὅμως
 θεοῖσιν εὐχόμεσθα· θεῶν γὰρ δύναμις μεγίστη.
- H. ὦναξ Παιῖαν, ἔξευρε μηχανάν τιν' Ἀδμήτω κακῶν,
 πόριζε δῆ, πόριζε·
 καὶ πόρος γὰρ τοῦδ' ἐφεῦρες, [καὶ νῦν]
- 10 λυτήριος ἐκ θανάτου γενοῦ, φόνιον δ' ἀπόκλυσον Ἰλιδαν.

Androm. II. Stas. α' 464—470 = 471—478.

- οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν
 οὐδ' ἀμφιμάτορας κόρους,
 ἔριδας † οἰκῶν δυσμενεῖς τε λύπας.
 μίαν μοι στεργέτω πόσις γάμοις
- 5 ἀκοινώνητον ἀνδρὸς εὐνάν.

Androm. Schluss-Kommos 1197—1212 = 1213—1225.

- XO. ὅτοτοτοτοῖ· θανόντα δεσπόταν γόοις
 νόμῳ τῷ νερέτερον κατάρξω.
- ΠΗ. ὅτοτοτοτοῖ· διάδοχα δ' ὦ τάλας ἐγὼ
 γέρων καὶ δυστυχῆς δακρύω.
- 5 XO. Θεοῦ γὰρ αἶσα, θεὸς ἔκρανε συμφοράν.
- ΠΗ. ἰὼ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρημον,
 * ὧμοι μοι, ταλαίπωρον ἐμὲ
 γέροντ' ἄπαιδα νοσφίσας.
- XO. Θανεῖν θανεῖν σε, πρέσβν, χρῆν πάρος τέκνων.
- 10 ΠΗ. οὐ σπαράξομαι κόμαν,
 οὐκ ἐπιθήσομαι κάρα
 κτύπημα χειρὸς ὀλοόν; ὦ πόλις πόλις,
 διπλῶν τέκνων μ' ἐστέρησε Φοῖβος.

Elektra Schlussthrenos α' 1177—1189 = 1190—1205. Antisth.

- O. ἰὼ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκην,
 ἄφαντα φανερά δ' ἐξέπραξας ἄχρα, φόνια δ' ὤκασας

Alcest. 213. Jeder Halbchor beginnt mit zwei Tripodien (v. 1. 5) und zwei Tetrapodien (v. 2. 6). Der erste Halbchor schließt mit drei logaödischen Tetrapodien (v. 3. 4), der zweite mit zwei Oktapodien, von denen zwei Tetrapodien umschlossen werden. V. 9 halten die Herausgeber τοῦδ' ἐφεῦρες, wir dagegen die Worte καὶ νῦν für ein Glossom und lesen in der Antistrophe ὦ Φεραῖα χθῶν, [τὰν] ἀρίστην mit Auswerfung von εἰς. Das Metrum der Reihe ist trochäisch wie v. 5.

Androm. 464. V. 8 ist οἰκῶν verdorben, in der Antistrophe ist zu lesen ἄχος ἐπ' ἄχει καὶ στάσις πολίταις.

- λέχε' ἀπὸ γὰς Ἑλλανίδος. τίνα δ' ἑτέραν μόλῃ πόλιν;
 τίς ξένος, τίς εὐσεβῆς ἐμὸν κάρα
 5 προσόψεται ματέρα κτανόντος;
 H. ἰὼ ἰὼ μοι. ποῖ δ' ἐγώ; τίς εἰς χορὸν,
 τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται νυμφικὰς εἰς εὐνάς;
 O. πάλιν, πάλιν φρόνημα σὸν μετεστάθη [πρὸς αὐραν].
 φρονεῖς γὰρ ὅσα νῦν, τότε οὐ
 10 φρονούσα, δεινὰ δ' εἰργάσω,
 φίλα, κασίγνητον οὐ θέλοντα.

β' 1206—1212 = 1213—1220.

- O. κατεῖδες, οἷον ἂ τάλαιν' ἐμῶν πέπλων
 ἑλάβετ', ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖς, ὦ
 ἰὼ ἰὼ μοι, πρὸς πίδα
 τιθεῖσα γόνατα μέλεα; τακόμαν δ' ἐγώ.
 5 H. σάφ' οἶδα, δι' ὀδύνας ἔβας, ἰήιον
 κλύων γόνυ ματρὸς, ἃ σ' ἔτικτεν.

γ' 1221—1226 = 1227—1232.

- O. ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις
 ἑμαῖσι φασγάνῳ κατηρξάμαν
 ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.
 H. ἐγὼ δέ γ' ἐπεκίλευσά σοι,
 5 ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἄμα.
 δεινότατον παθέων ἔρεξας.

Hercul. fur. I. Stas. γ' 408—424 = 425—441.

- τὸν ἱππευτὰν τ' Ἀμαζόνων στρατὸν
 Μαιῶτιν ἄμφι πολυπόταμον ἔβα δι' Εὐξεινον οἶδμα λίμνης,
 τίς οὐκ ἄφ' Ἑλλανίας ἄγορον ἁλίσας φιλων,
 κόρας Ἀρείας πέπλων χρυσεόστολον φάρος,
 5 ζωστήρος ὀλεθρίους ἄγρας.
 τὰ κλεινὰ δ' Ἑλλὰς ἔλαβε βαρβάρου κόρας
 λάφυρα καὶ σώζειτ' ἐν Μυκῆναις.

- τάν τε μυριόκρανον πολύφονον κύνα Λίγρας
 ἦδραν ἐξεπύρωσεν βέλεσί τ' ἀμφίβαλλε,
 10 τὸν τρισώματον οἷσιν ἔκτα βοτῆρ' Ἐρυθείας.

das zweite Mal zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen in palinodisch Ordnung, dazwischen Elektra zwei Hexapodieen mit einer Tetrapodie : Epodikon. In dem ersten strophischen Verse sehen wir Ζεῦ als Glossen zu πανδερκέτα an und schreiben ἰὼ Γαῖα καὶ πανδερκέτα.

Elektra 1206. V. 3 in Strophe und Antistrophe παρῆδον τίς γ' ἐμῶν ist die mittelzeitige Thesis an ihrem Platze und es bedarf der Solonischen Veränderungen ἰὼ μοι, πρὸς πίδα und παρῆδον τ' ἐξ ἑρῶν und

Hiket. Prolog. γ' 71—78 = 79—86.

- ἄγων ὃδ' ἄλλος ἔρχεται, γόος γόων
 διάδοχος· ἀχούσιν προπόλων χέρεις.
 ἴτ', ὦ ξυνωδοὶ κακοῖς,
 ἴτ', ὦ ξυναλγηδόνες,
 5 χορὸν τὸν Ἰδίας σέβει,
 διὰ παρῆδος ὄνυχά λευκὸν
 αἵματουτε χρωτὰ τε φόνιον·
 τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὀρώσι κόσμος.

Hiket. I. Stas. α' 598—607 = 608—618.

- H. ὦ μέλαι μελέων ματέρες λοχαγῶν,
 ὥς μοι ὑπ' ἥπατι δεῖμα χλοερὸν ταράσσει.
 H. τίν' αὐδ' ἄν τάνδε προσφέρεις νέαν;
 H. στρατεύμα μὲν Παλλάδος κριθήσεται.
 5 H. διὰ δορὸς εἶπας ἧ λόγων ξυναλλαγαῖς;
 H. γένοιτ' ἂν κέρδος· εἰ δ' ἀρεῖσθαι
 φόνοι μάχαι τ' ἀνὰ τόπον στεγνοκτυπεῖς
 πάλιν φανήσονται κτύποι, τίν' ἂν λόγον, τάλαινα,
 τίν' ἂν τῶνδ' αἰτία λάβοιμι;

β' 618—625 = 626—634.

- H. τὰ καλλίπυργα πεδία πῶς ἰκοίμεθ' ἂν
 Καλλίχορον θεᾶς ὕδαρ λιποῦσαι;
 H. ποτανᾶν εἰ μὲ τις θεῶν κτίσαι,
 διπόταμον ἵνα πόλιν μύλω.
 5 H. εἰδείης ἂν φιλῶν
 εἰδείης ἂν τύχας.
 H. τίς ποτ' αἶσα, τίς ἄρα πότμος ἐπιμένει τὸν ἄλκιμον τάδε
 ἄνακτα;

Hiket. II. Stas. α' 778—786 = 787—793.

- τὰ μὲν εὖ, τὰ δὲ δυστυχῇ·
 πόλει μὲν εὐδοξία καὶ στρατηλάταις δορὸς
 διπλάζεται τιμά·
 ἔμοι δὲ παίδων μὲν εἰσιδεῖν μέλη
 5 πικρὸν, καλὸν θέαμα δ', εἵπερ ὄφομαι
 τὰν ἄελπτον ἡμέραν,
 ἰδοῦσα πάντων μέγιστον ἄλγος.

zwei Tetrapodien und vier Hexapodien in antithetischer Ordnung geschlossen. Es folgt der einer jeden Strophe dieses Stasimonis gemeinliche Refrain aus Pherekrateen und Glykoneen.

Hiket. 71. Palinodische Periode: vier Tetrapodien von zwei podien und zwei Hexapodien umschlossen. V. 7, die rhythmische sion von v. 2, muss wie der antistrophische Vers eine Pentapodie s darf daher nicht in *χρῶα τε φόνιον* verändert werden.

$\frac{1}{2} \left(\frac{1}{2} \right)^2 = \frac{1}{4}$

File # II. 88-20773 - 788 = 787-789

[illegible]

Bikert. 108. Der erste Halbfächer trägt vier Totzopfdien, dann wechseln die Hexapodien unter die Halbfächer vertikal, der zweite Halbfächer schließt mit zwei Hexapodien und zwei Totzopfdien, an welche sich ein Epithelium ansetzt. V. T. gew. unregelmäßig v' und schwarz, wie stellen sie aus und lassen in der Antikörper v' Hexodien und kleine.

Richt. 318. Drei Harnpodien, drei stiellose und drei trochäische Harnpodien in stielloser Folge.

Hiket. Threnos α' 798—810 = 811—823. Antistr.:

A. προσάγετε τῶν δυσπότμων σώμαθ' αἵματοσταγῇ,
σφαγέντα τ' οὐκ ἄξι' οὐδ' ὑπ' ἀξίῳ,
ἐν οἷς ἀγῶν ἐκράνθη.

X. δόθ', ὥς περιπτυχαῖσι δὴ
5 χέρας προσαρμόσας' ἐμοῖς
ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι. (?)

A. ἔχεις ἔχεις — X. πημάτων γ' ἄλις βάρος.

A. αἰαῖ αἰαῖ. X. τοῖς τεκοῦσι δ' οὐν λίγεις.

A. αἰτέ μου. X. στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη.

10 A. εἶθε με Καδμείων ἔναρον στίχης ἐν κονίαισιν.

X. ἐμὸν δὲ μήποτ' ἐζύγη
δέμας γ' εἰς τιν' ἀνδρὸς εὐνάν.

β' ἐπωδ. 824—836.

A. ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὧ ματέρες τάλαιναί [τέκνων].

X. κατὰ μὲν ὄνυξιν ἡλοκίσμεθ', ἀμφὶ δὲ
σποδὸν κάρα κεχύμεθα.

A. ἰὼ ἰὼ μοί μοι.

5 κατὰ με πέδον γὰρ ἔλοι,
διὰ δὲ θύελλα σπάσαι,
πυρός τε φλογμὸς ὁ Διὸς ἐν κάρᾳ πίσει.

X. πικροὺς ἐσιδίδες γάμους,
πικρὰν δὲ Φοῖβον φράτιν.

10 ἔριμά σ' ἅ πολύστονος Ὀιδιπόδα
δῶματα λιποῦσ' ἤλθ' Ἑρινύς.

Hiket. III. Epeisod. 918—924.

ἰὼ τέκνον, δυστυχῇ σ' ἔτρεφον, ἔφερον υφ' ἥπατος
πόνους ἐνεγκοῦσ' ἐν ᾠδίσι· καὶ
νῦν Ἄιδας τὸν ἐμὸν ἔχει μόχθον ἀθλίας, ἐγὼ
δὲ γηροβοσκὸν οὐκ ἔχω

5 τεκοῖσ' ἅ τάλαινα παῖδα.

Hiket. Schluss-Threnos 1122.

11. φέρω φέρω τάλαινα μάτερ ἐκ πυρὸς πατρὸς μέλη,
βάρος μὲν οὐκ ἀβριθὺς ἀλγέων ἦπερ,
ἐν δ' ὀλίγῳ τὰμὰ πάντα συνθείς.

H. ἰὼ ἰὼ.

Hiket. 798. Zwei Perioden, 1—5 und 6—11, jede mit einer metrisch gleichen Pentapodie als Epodikon. V. 7 Antistr. verlangt die Eurhythmi die Wiederholung von αἰαῖ, ähnlich v. 6 ἰὼ ἰὼ und ἔχεις ἔχεις.

Hiket. 824. V. 1—4 mesodische Periode: eine Hexapodie von je zwei Tetrapodien umgeben, die beiden ersten zu einem Verse vereint. V. 5 dieselbe Eurhythmie wiederholt. V. 10 und 11 ein stichischer Schluss.

4 4 6 4 4 | 4 4 6 4 4 | 5 5

V. 1 wirft Seidler und Hermann ματέρες aus, Hartung richtiger τέκνον.

Hiket. III. Episod. 918—924.

$\alpha^1 \beta^1 \gamma^1 \delta^1 \epsilon^1 \dots \dots \dots \alpha^2 \beta^2 \gamma^2 \delta^2 \epsilon^2 \dots \dots \dots$
 $\alpha^2 \beta^2 \gamma^2 \delta^2 \epsilon^2 \dots \dots \alpha^3 \beta^3 \gamma^3 \delta^3 \epsilon^3 \dots \dots$
 $\alpha^3 \beta^3 \gamma^3 \delta^3 \epsilon^3 \dots \dots \alpha^4 \beta^4 \gamma^4 \delta^4 \epsilon^4 \dots \dots \dots$
 $\alpha^4 \beta^4 \gamma^4 \delta^4 \epsilon^4 \dots \dots \alpha^5 \beta^5 \gamma^5 \delta^5 \epsilon^5 \dots \dots$
 $\alpha^5 \beta^5 \gamma^5 \delta^5 \epsilon^5 \dots \dots \alpha^6 \beta^6 \gamma^6 \delta^6 \epsilon^6 \dots \dots$

Hiket. Schluss-Theta. 1122.

$\alpha^1 \beta^1 \gamma^1 \delta^1 \epsilon^1 \dots \dots \alpha^2 \beta^2 \gamma^2 \delta^2 \epsilon^2 \dots \dots$
 $\alpha^2 \beta^2 \gamma^2 \delta^2 \epsilon^2 \dots \dots \alpha^3 \beta^3 \gamma^3 \delta^3 \epsilon^3 \dots \dots$
 $\alpha^3 \beta^3 \gamma^3 \delta^3 \epsilon^3 \dots \dots \alpha^4 \beta^4 \gamma^4 \delta^4 \epsilon^4 \dots \dots$
 $\alpha^4 \beta^4 \gamma^4 \delta^4 \epsilon^4 \dots \dots \alpha^5 \beta^5 \gamma^5 \delta^5 \epsilon^5 \dots \dots$

Hiket. 918. Zwei Oktapodien umgeben vonzwei einse Heptapodie, zw Tetrapodie und Pentapodie als Schluss von Hiket. 909.

Hiket. 1109. Zwei gleiche Periodika (je zwei Tetrapodien und zwei enapodien) durch eine aus Interjectionen bestehende Dipodie getrennt.

- 5 *πα φέρεις δάκρυα φίλα ματρὶ τῶν ὀλωλότων
σποδοῦ τε πληθὺς ὀλίγον ἀντὶ σωμάτων
εὐδοκίμων δή ποτ' ἐν Μυκῆναις;*

β' 1139—1145 = 1146—1153. *ἀντ.*

Π. *βεβᾶσιν, οὐκέτ' εἰσὶ μοι, πάτερ,
βεβᾶσιν· αἰθὴρ ἔχει νιν ἤδη.*

Χ. *πυρὸς τετακότας σποδῶ·
ποτανοὶ δ' ἤνυσαν τὸν Ἰδαν.*

- 5 Π. *πάτερ, τῶν σῶν κλύεις τέκνων γόους·
ἄρ' ἀσπιδουῆχος ἔτι ποτ' ἀντιτίσομαι
σὸν φόνον; εἰ γὰρ γένοιτο [τέκνον].*

Troad. Par. α' 511—530 = 531—550.

*ἀμφὶ μοι Ἴλιον, ᾧ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ᾄδισον ἐν θακρύνουσ
φῶδ' ἐπικηδεῖον·*

- 5 *νῦν γὰρ μέλος εἰς Τροίαν
ἱακχήσω,
τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας
Ἀργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος,*

*ὅτ' ἔλιπον ἵππον οὐράνια βρέμοντα, χρυσοφάλαρον, ἐν
πύλαις Ἀχαιοί·*

- 10 *ἀνὰ δ' ἐβόασεν λεῶς Τρωάδος ἀπὸ πέτρας σταθεῖς· ἴτ',
μένοι πόνων,
τόδ' ἱερὸν ἀνάγετε ξόανον Ἰλιάδι Διογενεὶ κόρα.
τίς οὐκ ἔβα νεανίδων, τίς οὐ γεραίὸς ἐκ δόμων;
κεχαρμένοι δ' αἰοῖδαίς
δόλιον ἔσχον ἄταν.*

β' ἐπιδ. 551—567.

*ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν τότε ἀμφὶ μέλαθρα παρθέρον, ἢ
ἡμελπόμαν χοροῖσι· φοινῖα δ' ἀνὰ
πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περγάμων ἔδρας· βρέφη δὲ φίλια περὶ
ἔβαλλε ματρὶ χεῖρας ἐπτοημένους·*

*λόχον δ' ἐξέβαιν' Ἀρης,
κόρας ἔργα Παλλάδος.*

- 5 *σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι
Φρυγῶν, ἐν τε δεμνίοις
καράτομος ἐρημία νεανίδων στέφανον ἔφερον
Ἰλλάδι κουροτρόφον, Φρυγῶν δὲ πατρίδι πένθος.*

Hiket. 1139. Zwei Perioden: eine Tetrapodie mesodisch und Hexapodien umschlossen; zwei Hexapodien.

Troad. 511. Zweitheilige Strophe: v. 1—8 daktylisch (an-

Troad. Amoib. α' 577—581 = 582—586.

- A. Ἀχαιοὶ δεσπότῃ μ' ἄγουσιν.
 E. ὦ μοι. A. τί παιᾶν' ἐμὸν στενάζεις —
 E. αἰαί. A. τῶνδ' ἀλγέων
 E. ὦ Ζεῦ. A. καὶ συμφορᾶς;
 5 E. τέκεια, A. πρὶν ποτ' ἦμεν.

β' 587—590 = 591—594.

- A. μόλοις ὦ πόσις μοι,
 E. βοᾶς τὸν παρ' Ἰλίδᾳ
 παῖδ' ἐμὸν, ὦ μελέα.
 A. σᾶς δάμαρτος ἄλλαρ.

Troad. Schlussthrenos β' 1302—1315 = 1316—1331.

- E. ἰὼ γὰρ τρώοιμε τῶν ἐμῶν τέκνων.
 ἔ. ἔ.
 ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν.
 X. ἱαλίμῳ τοὺς θανόντας ἀπύεις.
 E. γεραιὰ τ' εἰς πέδον τιθείσα μέλι' ἐμὰ
 5 καὶ χερσὶ γαίαν κτυποῦσα δισσαῖς.
 X. διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ
 τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν ἀθλίους ἀκοίτας.
 E. ἀγόμεθα φερόμεθ' X. ἄλγος ἄλγος βοᾶς.
 E. δούλειον ὑπὸ μέλαθρον ἐκ πάτρας γ' ἐμᾶς.
 10 ἰὼ ἰὼ, Πριάμῃ Πριάμῃ,
 σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος
 ἄτας ἐμᾶς ἄιστος εἶ.
 X. μέλας γὰρ ὅσσε κατακαλύπτει θάνατος ὅσιον ἀνθρώπων σφα

§ 33.

Iambische Strophen des Sophokles.

Dem milden Charakter des Sophokles sagte der hochgebildete Aristarchus nicht zu, er mildert daher den gravitätischen Gang des Rhythmus durch eingemischte logaödische Reihen und schafft hierdurch eine neue Strophengattung, welche den gemischten trochäischen Metren angehört (III, 2), da der strenge Iambus der tragischen Iamben zurücktritt. Nur in vier Strophen gehaltenen Tragödien hat sich Sophokles den Normen des

Troad. 1302. Strophe von leichtem Bau mit zahlreichen Auf- und Abzählungen.
 V. 4 Antistr. πρὸς αἰθέρα statt πρὸς αἰθέρ' zu lesen.

Oedip. tyr. Par. γ' 190—202 = 203—213.

- Ἄρεά τε τὸν μαλερὸν, ὃς νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων
 φλέγει με περιβάατος ἀντιάζων,
 παλίσυτον δράμημα νωτίσαι πάτρας
 ἄπουρον, εἴτ' ἐς μέγαν θάλαμον Ἀμφιτρίτας,
 5 εἴτ' ἐς τὸν ἀπόξενον ὄρμων
 Θρηκίων κλύδωνα·
 τέλει γὰρ εἴ τι νῦξ ἀφῇ, τοῦτ' ἐπ' ἡμᾶρ ἔρχεται·
 τὸν, ὃ τᾶν πυρφόρων ἀστραπᾶν κράτη νέμων,
 ὃ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῶ φθίσον κεραννῶ.

Trach. Parod. γ' ἐπωδ. 132—140.

- μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα νύξ βροτοῖσιν οὔτε κῆρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' αἰ
 βέβακε, τῷ δ' ἐπέρχεται χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.
 αἰ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω
 τὰδ' αἰὲν ἴσχειν· ἐπεὶ τίς ὥδε
 5 τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;

Oed. Col. Thren. β' 534—541 = 542—548.

- Χ. αὐταὶ γὰρ ἀπόγονοι τεαί; Ο. κοιναί γε πατρὸς ἀδελφαί.
 Χ. ἰώ. Ο. ἰὼ δῆτα μυρίων γ' ἐπιστροφῶν κακῶν.
 Χ. ἔπαθες — Ο. ἔπαθον ἅλαςτ' ἔχειν.
 Χ. ἔρεξας — Ο. οὐκ ἔρεξα. Χ. τί γάρ; Ο. ἰδεξάμην
 5 δῶρον, ὃ μήποτ' ἐγὼ ταλακάρδιος
 ἐπωφείλῃσα πόλεος ἐξιέλῃσαι.

Antig. Kommos 853—856 = 872—875. Antistr.

σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
 κράτος δ' ὅτω κράτος μέλει
 παραβατὸν οὐδαμῇ πέλῃ,
 σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

Trachin. 205—225.

ἀνολολυξάτω δόμος ἐφειστίοις ἀλαλαγαῖς
 ὃ μελλόνυμφος, ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων
 ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφარέτραν

Oedip. tyr. 190. Zwei Oktapodien (rhythmisch vier Tetrapodien umschliessen zwei Hexapodien als erste Periode. Zwei Oktapodien und zwei vorausgehenden Tetrapodien v. 5. 6 bilden die zweite Periode; die Hexapodie schliesst als Epodikon die Strophe ab. Die Messung von v. 8 lässt sich nicht sicher bestimmen, vgl. § 48, doch bilden sie jedenfalls Reihen von gleicher rhythmischer Ausdehnung. Die Lesart von v. 8 weder in Strophe noch Antistrophe gesichert. S. C. *Antich, Cantica* Soph. Trag. S. 74.

Antig. Kommos 853—856 — 872—875.

α β γ δ ϵ ζ η θ
 α β γ δ ϵ ζ η θ
 α β γ δ ϵ ζ η θ
 α β γ δ ϵ ζ η θ

Trachia, 896—899.

α β γ δ ϵ ζ η θ ι κ
 α β γ δ ϵ ζ η θ ι κ
 α β γ δ ϵ ζ η θ ι κ

Trach. 899. Auf fünf Tetrapodien folgen drei Hexapodien.

Ord. Col. 899. Vier Tetrapodien zu Oktapodien vereint als erste Reihe, zwei Tetrapodien und zwei Hexapodien, sämtlich verbunden, zweite Periode.

Antig. 899. Drei Tetrapodien mit einer Hexapodie als Epithem.

Trachia, 899. V. 1 ist wahrscheinlich dachmisch, vgl. das dachmische Jüdelial Chorph. 901 *Antelänger' d' Sauerwein Rigne* (Höf. 630); i wenigstens behandelt die Metren im ersten Vers, der als Proöikon

Ἀπόλλω προστάταν·

- 5 ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παιᾶν' ἀνάγει', ὃ παρθένοι,
βοᾷτε τὰν ὁμόσπορον

Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἑλαφάβολον, ἀμφίπυρον γείτονάς τε Νύμφας.
ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι
τὸν ἀγλόν, ὃ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.

- 10 ἰδοὺ μ' ἀναταράσσει, . . .

εὐοῖ εὐοῖ,
ὁ κισσὸς ἄρτι βακχίαν ὑποστρέφων ἄμιλλαν.
ἰὼ ἰὼ Παιάν.

ἰδ', ὃ φίλα γυναικῶν,

- 15 τὰδ' ἀντίπρωρα δὴ σοι
βλέπειν πάρεστ' ἑναργῇ.

Electr. I. Stasim. Epod. 504—515.

ὦ Πέλοπος ἃ πρόσθεν πολύπονος ἱππεία,
ὡς ἔμολες αἰανὴς τᾷδε γὰ.

εἶτε γὰρ ὁ ποντισθεὶς Μυρτίλος ἐκοιμάθη
παγχρυσέων δίφρων δύστανος αἰκίαις
πρόρριζος ἐκριφθεὶς, οὔτι πω
ἔλειπε τοῦσδ' οἴκους πολύπονος αἰκία.

§ 34.

Iambische Strophen der Tragödie bei Aristophanes.

Der Unterschied des tragischen und komischen Stils in iambischen Strophen hatte sich zu einer so typischen und feststehenden Form herausgebildet, dass die Komiker mit bewusster Absicht des Effectes die tragischen Iamben in derselben Weise wie die Dochmien zur Parodie gebrauchen konnten. Das interessanteste Beispiel dieser Art ist der tragikomische Threnos am Schluss der Acharner, von welchem bereits der Scholiast v. 11 bemerkt *θρηνηῶν παρατραγωδεῖ*: der arme zerschlagene Lamachus

steht und als solches auch sonst alloiometrische Reihen zulässt. V. 1 sind die Interjectionen wahrscheinlich mit gedehnten (dreizeitigen) Iamben zu lesen, so dass sie im Rhythmus mit den vorausgehenden und nachfolgenden Tetrapodien übereinkommen. V. 14 ist das Handschriftliche *ἰὼ φίλα γύναι* vielleicht die richtige Lesart *ἰὼ φίλα γύναι*. Die Composition ist stichisch, indem stets zwei oder mehrere Reihen von gleicher rhythmischer Ausdehnung aufeinander folgen, v. 2. 3 zwei Hexapodien, v. 4. 5 und 6 vier Tetrapodien, v. 7 drei Tripodien und am Schluss zwei Tetrapodien. Bloss die Hexapodie v. 9 unterbricht die stichische Folge und steht als Abschluss der ersten Periode, womit der Wechsel des Inhalts und Tones v. 10 übereinstimmt.

leben und sich mehr der Manier der Komödie anschließen; der stübe Zuschauer fühlte ohne Zweifel diese feine Komik der Rhythmen. In anderen hierher gehörigen Parthiesen parodirt Aristophanes eine bestimmte iambische Strophe eines Tragikers; er fängt mit einem bekannten Vers: des Euripides oder Sophokles an und führt dann in demselben Metrum, aber mit einem ganz unerwarteten komischen Inhalte fort, eine Manier, zu welcher die den Lyrikern nachgebildeten daktylo-epitritischen Strophen

KLEINE 604. Zuerst richtig verstanden und im letzten Verse metrisch richtig emendirt (*flamma redol*) von Oskitsch, *Caution* 8. 42. Die hauptsächlichste Hebe ist die zweifach synkopirte iambische Tetrapodie mit zwei langer Anakrusis und zwei aufgekürzter ersten Anapa.

— — — — —

Am kleinsten zwei Hexapodien. Die eurythmische Composition ist zweifach:

4 4, 5, | 4 4, 4 4, | 5, 4 4


der Komödie die Parallele bilden (s. § 46). So parodirt Nub. 1154 eine Stelle aus dem Peleus des Euripides (vgl. schol. *παρὰ τὰ ἐκ Πηλέως Εὐριπίδου*), eine Stelle, die auch Phrynichus in seinen Satyrn (fr. 4 Meineke) in ähnlicher Weise auf die komische Bühne gebracht hatte; so parodirt ferner das Chorlied im zweiten Epeisodion der Vögel (851) einen Chorgesang aus dem Sopho-

Acharn. α' 1190—1197.

- Α. ἀτταταῖ ἀτταταῖ,
 στρυγερὰ τάδε γε κυρερὰ πάθεα· τάλας ἐγὼ διόλλυμαι
 δορὸς ὑπὸ πολεμίου τυπείς.
 ἐκείνο δ' αἰακτὸν ἄν γένοιτό μοι,
 Β. Δικαιοπόλις ἄν εἴ μ' ἴδοι τετραμένον
 κατ' ἐγγάνοι ταῖς ἐμαῖς τύχαισιν.

β' 1198—1203.

- Α. ἀτταταῖ, ἀτταταῖ
 τῶν τιθίων, ὡς σκληρὰ καὶ κυδώνια.
 φιλήσατόν με μαλθακῶς, ὃ χρυσίω,
 τὸ περιπεταστὸν κάπιμανδαλωτόν.
 Β. τὸν γὰρ χάα πρώτος ἐκπέπωκα.

γ' 1204—1213.

- Α. ὦ συμφορὰ τάλαινα τῶν ἐμῶν κακῶν.
 ἰὼ ἰὼ τραυμάτων ἐπωδύνων,
 Α. ἰὴ ἰὴ χαῖρε Λαμαχίππιον.
 Α. στρυγερὸς ἐγώ. Α. μογερὸς ἐγώ.
 Β. Α. τί με σὺ κυνεῖς; Α. τί με σὺ θάκνεις;
 Α. τάλας ἐγὼ τῆς ἐν μάχῃ ξυμβολῆς βαρείας.
 Α. τοῖς Χουσι γὰρ τις ξυμβολὰς ἐπράττετο;
 Α. ἰὼ ἰὼ Παιᾶν Παιᾶν.
 Α. ἀλλ' οὐχὶ νυνὶ τήμερον Παιώνια.

δ' 1214. 1215=1216. 1217.

- Α. λάβεσθί μου, λάβεσθε τοῦ σκέλους· παπαῖ, προσλάβεσθ', ὦ φίλοι.

ε' 1218. 1219=1220. 1221.

- Α. ἱλιγγίῳ κᾶρα λίθῳ πεπληγμένος
 καὶ σκοτοδινιῷ.

ς' 1222. 1223=1224. 1225.

- Α. Θύραξέ μ' ἐξενέγκατ' ἐς τοῦ Πιττάλον
 παιωνίασι χειρσίν.

Aves 851—858=895—902.

ὁμοροθοῶ, συνθέλω, συμπαραινέσας ἔχω
 προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θεοῖσιν· ἄμα δὲ προσέτι χάρις.
 ἔνε|κα προβατίον τι θύειν.
 ἴτω ἴτω, ἴτω δὲ Πυθιάς βοά·
 συναδέτω δὲ Χαῖρις ῥῥάν.

Nub. 1154—1163.

βοάσομαί τᾶρα τὰν ὑπέρτονον
 βοάν. ἰὼ, κλάετ' ὠβολοστάται,
 αὐτοί τε καὶ τάρχυϊα καὶ τόκοι τόκων·
 οὐδὲν γὰρ ἄν με φλαῦρον ἐργάσαισθ' ἔτι·
 5 οἶος ἐμοὶ τρέφεται τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς,
 ἀμφήκει γλώττη λάμπων,
 πρόβολος ἐμὸς, σωτήρ δόμοις, ἐχθροῖς βλάβη.
 λυσανίας πατρῶων μεγάλων κακῶν·
 ὃν κάλτερον τρέχων ἔνδοθεν ὥς ἐμέ.

Nub. 1206—1212.

μακάρε(τατ') ὦ Στρεψιάδεις,
 αὐτός τ' ἔφης ὡς σοφός,
 χοῖον τὸν νῖδον τρέφεις,
 φήσουσι δὴ μ' οἱ φίλοι
 5 χοῖὶ δημόται
 ἡλοῦντες ἡνίκ' ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας.
 ἀλλ' ἐλάττω σὲ βούλομαι πρῶτον ἐστιᾶσαι.

Dritter Abschnitt.

Iambo-Trochäen.

§ 35.

In der subjectiven Lyrik lassen sich nur wenig Strophen nachweisen, in denen Verse des iambischen und trochäischen Metrums vereint sind. Eine der frühesten Bildungen dieser Art scheint die sogenannte Ithyphallenstrophe zu sein. Der Ithyphallische Vers (die akatalektische trochäische Tripodie) wird

Aves. 851. Die Verbindung von zwei Tetrapodien und einer Hexapodie wird wiederholt mit einer Pentapodie als Epodikon:

4 4, 6 4 4, 6. 5. --

Die metrische Compositionsweise dieser Strophen des Aristophanes erinnert bei Weitem mehr an Euripides als an Aeschylus, ebenso der allgemeine Ton und die leichte Diction.

wird er nach einem vorausgehenden iambischen Trimeter als Epodikon gebraucht:

Anakr. 88: *κού μοκλὸν ἐν θύρῃσι διέῃσιν βαλὼν
ἦσυχος καθεύδει.*

Aristoph. ap. Athen. 3, 91 c: *δάπτοντα, μυστίζοντα, διαλείχοντά μοι
τὸν κάτω σπατάγγην.*

Die Ithyphallegesänge der späteren Zeit sind in dieser distichischen Strophe abgefasst, Athen. 6, 253d (auf Demetrius Poliorketes), 14, 622 b. Ebenso Kallimachus ap. Hephaest. 21: Brunk. Anal. 2 p. 43; Anthol. Pal. 13, 21.

Bei Archilochus selber finden wir eine iambo-trochäische Strophe in dem Hymnus auf Herakles fr. 119: eine katalektische trochäische Tetrapodie mit dem iambischen Trimeter vereint, mit einem vorausgehenden Refrain im hemiambischen Metrum:

*Τήνελλα καλλίνικε.
χαῖρ' ἄναξ, Ἡράκλεις,
αὐτός τε καὶ Ἴολαος, αἰχμητὰ δύο *)*

Dieselbe Strophe war mit Weglassung des hemiambischen Refrains und mit katalektischer Bildung des Trimeters bei Alcäus ein gewöhnliches Metrum, Atil. Fortun. 2704, nachgebildet von Horaz Od. 2, 18 mit durchgängiger Einhaltung der Tome penthemimeres im Trimeter:

*Non ebur neque aurum
mea renidet in domo lacunar.*

Aus den Fragmenten des Alcäus gehört hierher fr. 102 *ἔγω μιν οὐ δέω ταῦτα μαρτυρεῦντας*, wozu der vorausgehende trochäische Vers nicht erhalten ist. Der von Hephaestion 14 aufgeführte Vers: *χαίροισα νύμφα, χαίρέτω δ' ὁ γάμβρος* gehört vielleicht der Sappho an. Asklepiades verbindet ihn mit einem vorausgehenden katalektisch-iambischen Tetrameter. Anthol. Pal. 13, 23.

Die Komödie, so häufig sie sich der rein trochäischen und rein iambischen Metra bedient, hat von der Zusammensetzung beider Maasse nur selten Gebrauch gemacht. Hierher gehört das Parachoregema der Frösche, dessen Metrum Gr. Rhythm. I S. 226 ff. ausführlich erläutert ist, ferner das zweite Strophengpaar in der Parodos der Lysistrata 286—295—296—305, wo ebenfalls wie in dem Parachoregema der Frösche die Synkope der Thesis zugelassen ist:

*) Vielleicht rein iambisch:

*τήνελλα καλλίνικος (ᾧ) χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεις,
αὐτός τε καὶ Ἴολαος, αἰχμητὰ δύο.*

anapaests, in welchen nur die Zulassung der Syllabe anapaes wahrscheinlich ist; darauf folgt iambisch-trochäisches Metrum, h. Weise des freien Systems (ohne katalektischen Schluss) bildet:

ἀλλ' ἔν γε γαίονος, ὅς πο βούλει'. | ἔστι δέ τις, ὃ μάλιστα
 ἀνασφύραται,
 οὐδ' οὐκ ἐλπίσιν' ἐλ' ἰπποδάμοι μὲν αὖτε γαίονος γαῖα',
 αἰσχυρότερον.
 τίς γὰρ αὖτις θανάτο | θεὸν μέγιστον, καὶ ἄριστον ἴσθαι.

Ode in der zweiten Parabase der *Waspen* 1265, die in den Abschriften und Ausgaben trochäische und iambische Verse mischt, ist besser in kleine trochäische Reiben abzutheilen:

καλλίονος δὲ 'ὄψ' ἔσται | ἀπὸ τοῦ ἀνασφύρατος, καὶ | αὖτις αἰσχυρότερον
 ἀλλ' ἔστι μάλιστα δ' ἔστι | μέγιστον οὐκ ἐλπίσιν ἀνασφύρατον,
 τίς γὰρ γ' ἐλπίσιν αὖτις | ἐλπίσιν καὶ ἔστι ἀνασφύρατον πρὸς
 ἀνασφύρατον. καὶ γὰρ γὰρ ἔστι ἀνασφύρατον.
 ἀλλὰ ἀνασφύρατον γὰρ ἔστι ἀνασφύρατον ἔστι | ἔστι καὶ πρὸς πρὸς
 καὶ ἀνασφύρατον ἔστι καὶ | ἀνασφύρατον, αἰσχυρότερον | ἔστι ἀνασφύρατον
 αἰσχυρότερον.

Eine viel ausgedehntere Anwendung von den Iambo-Trochäen macht die spätere Tragödie. Auch hier gehören sie wiegend dem systaltischen Tropos an, denn nur in Helen. I. 167 und Phoen. III. Stas. 1019 dienen sie dem Chorgesang an allen übrigen Stellen sind sie das Maass tragischer Monodieen. Der Hauptvertreter ist Euripides. Zuerst erscheinen die Iambo-Trochäen Ol. 94, 4 in der Helena und der gleich aufgeführten Andromeda (das Letztere geht wenigstens auf Parodie einer Monodie der Andromeda bei Aristoph. Thesmophoriazuse hervor), von den übrigen Euripideischen Stücken in den Oresten, im Orest und der Iphigenia in Aulis; Sophokles hat sie nur im Oedipus Coloneus angewandt. Ohne Zweifel liegt hier eine metrische Neuerung vor: die ältere Tragödie kennt fast nur dochmische Monodieen, aber je mehr die scenische Musik auf Kosten der Chorlieder hervortrat, um so mehr mischte sich der Trieb nach mannichfaltigeren Metren fühlbar, die hier herrschenden Principe musikalischer Mimesis entsprachen (Aristot. probl. 19). So sehen wir durch Euripides zuerst freieren anapästischen und die daktylischen Systeme, dann iambisch-trochäische Maass für die Monodieen in Aufnahme gebracht, und müssen gestehen, dass Euripides die Aufgabe, den leidenschaftlichen Situationen entsprechende Mannichfaltigkeit der rhythmischen Form zu gewinnen, durch die Anwendung der Iambo-Trochäen glücklich gelöst hat, mag er sie nun aus dem Nomos entlehnt oder durch Zusammensetzung der Reihen von Versen, wie sie seit Aeschylus in den trochäischen und dochmischen Chorliedern der Tragödie üblich waren, gebildet haben. Die dort herrschenden metrischen Formen liegen auch den iambisch-trochäischen Monodieen zu Grunde, aber sie werden in der dem systaltischen Tropos angemessenen Weise umgebildet hauptsächlich durch die Häufung der Auflösungen, die in keinem andern Metrum eine so ausgedehnte, fast schrankenlose Anwendung gefunden hat, durch die Beschränkung der systaltischen Formen und durch den thetischen Ausgang der Reihen, wodurch sich die hier gebrauchten trochäischen Verse wirklich von denen der trochäischen Chorlieder unterscheiden. tritt endlich noch die Zulassung kurzer tripodischer Reihen in den tragischen Chorliedern nur ausnahmsweise eine Ausnahme fanden. Die inlautenden Thesen sind fast durchgängig erhalten ohne Zulassung der Irrationalität.

die Monodien sehr charakteristisch; ein jeder der hierher gehörenden Verse zählt eine oder mehrere Aufhebungen, ja es kommen sogar Beispiele mit durchgängiger Auflösung der Arsis vor: Phoen. 1710, 20 *νίδη σ' Ἀνίαντα μέλας μέλας γρυῖδα* *νυπείδη δ' αὖ γαυρίαντες*; Helen. 167, 4 *ροῦ ἰπὸν σέβεγα δάσπεα, σέβεα μέλας, μέλας μέλας*; Theomoph. I. I. 4. 16; Oed. Col. 1670, 10. 1724, 4. 5; Helen. 191, 10. 342, 1; Iphig. Aut. 1475, 10; Aes. 932, 20. 21. b) Die katalaktische trochäische Oktapedie hat mehr Ernst und Stetigkeit, daher hier die Aufhebungen weit seltener sind: Oed. Col. 1670, 13. 16; Helen. 330, 3. 6. 6. 348 fm.; Phoen. 1019, 8. 10. 13; Theomoph. I. I. 12. 13. Eben deshalb kann hier auch eine Synkope der mittleren Thesis zugelassen werden, wodurch die Verbindung von zwei *Edgavilas* zweifache entsteht: Helen. 167, 1. 191, 5. 0. 8. 9; Phoen. 710, 25. c) In der akatalaktischen iambischen Oktapedie eigen die Arsen ebenfalls vorwiegend unaufgelöste Form: Oed. Col. 1670, 15. 1724, 3; Helen. 167, 2. 229, 14; Phoen. 1710, 6. 33. 1019, 12; Iphig. Aut. 1475, 15. 16; Aes. Iphig. Aut. 1475, 2

lphig. Aut. 1475, 7. 10. 13 sind wahrscheinlich daktylische Tripeßen mit verkürzter auslautender Arsis, doch können sie auch technically gemessen werden.

Die Composition der Iambo-Trochäen ist in den Monodien nur bei Sophokles strophisch, Euripides wendet die strophische Anordnung nur für die Chorlieder an, die Monodien sind allometrophisch, wie dies auch in den übrigen monodischen Metren der Fall ist. Dieser Norm folgt auch Aristophanes in seiner Parodie einer iambo-trochäischen Monodie aus der Euripideischen Andromache. Die eurhythmische Composition hielt sich nur für die Chorlieder bestimmen, der metrische Gesang gestattete sich bei dem Vorrwigen der Musik über den Text vielmehr Freiheit in Zählung der Pausen und Dehnungen (vgl. ins. 1314. 1346 c. schol. Eust. s. v. *stasis*). Wir müssen daher davon absehen, den rhythmischen Werth überall zu bestimmen. Sie von uns gegebene Abtheilung der Verse dagegen stützt sich arithmetisch auf die Analogie und bedarf nach der oben dargelegten metrischen Theorie keiner weiteren Rechtfertigung.

Oedip. Colon. α' 1670—1696=1697—1723*).

- A. αἰαῖ φεῦ, ἔστιν ἔστι νῶν δὴ
οὐ τὸ μὲν, ἄλλο δὲ μὴ, πατὴρ ἐμφυτον
ἄλαστον αἶμα δυσμόροιον στενάζειν,
ὥτινε τὸν πολὺν ἄλλοτε μὲν πόνον
5 ἔμπεδον ἔρχομεν, ἐν πυμάτῳ δ' ἀλόγιστα παροίσομεν
ἰδόντε καὶ παθόντε.
X. τί δ' ἔστιν; A. ἔστιν μὲν εἰκάσαι, φίλοι.
X. βέβηκεν; A. ὥς μάλιστ' ἂν ἐν πόθῳ λάβοις.
τί γὰρ, ὅτῳ μήτ' Ἄρης
10 μήτε πόντος ἀντέκυσεν, ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν
ἐν ἀφανεῖ τιμὴ μόρῳ φερόμενον.
τάλαινα, τῶν δ' ὀλεθρία
νῦξ ἐπ' ὅμμασιν βέβακε. πῶς γὰρ ἦ τιν' ἀπῖαν
γὰν ἢ πόντιον
15 κλύδων' ἀλώμεναι βίου δύσοιστον ἔξομεν τροφάν;
οὐ κάτοιδα. κατὰ με φύμιος Ἰδίας ἔλοι πατρί
τάλαιναν, ὥς ἔμοιγ' ὁ μέλλων βίος οὐ βιωτός.
X. ὦ διδύμα τέκνον ἀρίστα, τὸ φέρον ἐκ θεοῦ καλῶς
μηδὲν ἄγαν φλέγεσθον· οὐ τοι κατὰ μεμπτ' ἀπέσβη.

β' 1724—1736=1737—1750.

- A. πάλιν, φίλα, συθῶμεν. I. ὥς τί ῥίξομεν;
A. ῥυμφορὸς ἔχει με I. τίς;
A. τὰν χθόνιον ἐστὶν ἰδεῖν I. τίνας; A. πατὴρ, τάλαινα' ἰγώ,
I. θίμεις δὲ πῶς τάδ' ἐστί; μῶν
5 οὐχ ὀρᾶς; A. τί τόδ' ἐπέπληξας; I. καὶ τόδ', ὥς A. τί τότε μάλ' αἶθ
I. ἄταφος ἔπιτε δίχα τε παντός. A. ἄγε με καὶ τότε ἐπενάριξον.
I. αἰαῖ, δυστάλαινα,
πῇ δῆτ' αὐθις ὦδ' ἐρημος ἄπορος
αἰῶνα τλάμον' ἔξω;

Helena Parod. α' 167—178=179—190.

- πιτροφόροι νεάνιδες, παρθέναι, Χθονὸς κόραι,
Σειρήνες, εἰδ' ἔμοις γόοις μόλοιτ' ἔχουσιν τὸν Αἴβην
λωτὸν ἢ σύριγγας, αἰλίοις κακοῖς
τοῖς ἔμοις σύνοχα δάκρυα, πάθεισι πάθει, μέλει μέλει,
5 μουσεῖά τε θρηνημασι ξυνωρᾶ
πέμψειε Φερσέφασσα
τόνια τόνια, χάριτας ἵν' ἐπὶ δάκρυσι παρ' ἐμέθεν ὑπὸ μίλαθ
νύχια [καίαντας]
νέκυσιν ὀλομένοις λάβη.

β' 191—209=210—228.

ἰὼ ἰὼ· θήραμα βαρβάρων πλάτας,
Ἑλλανίδες κόραι,

*) S. Gleditsch, Cantica S. 225. V. 1670—1676 ist daktylo-trochäisch und kann als besondere Strophe aufgefasst werden.

Helena 167. Drei Perioden: zwei Oktapodiceen, — zwei Tetrapodieen

[illegible]

Helsing. Persid. nr 167--174--179--180.

$$\begin{array}{lcl}
\text{a)} & \frac{1}{x^2} = x^{-2} & \Rightarrow -2x^{-3} = -\frac{2}{x^3} \\
\text{b)} & \frac{1}{x^3} = x^{-3} & \Rightarrow -3x^{-4} = -\frac{3}{x^4} \\
\text{c)} & \frac{1}{x^4} = x^{-4} & \Rightarrow -4x^{-5} = -\frac{4}{x^5} \\
\text{d)} & \frac{1}{x^5} = x^{-5} & \Rightarrow -5x^{-6} = -\frac{5}{x^6} \\
\text{e)} & \frac{1}{x^6} = x^{-6} & \Rightarrow -6x^{-7} = -\frac{6}{x^7} \\
\text{f)} & \frac{1}{x^7} = x^{-7} & \Rightarrow -7x^{-8} = -\frac{7}{x^8} \\
\text{g)} & \frac{1}{x^8} = x^{-8} & \Rightarrow -8x^{-9} = -\frac{8}{x^9} \\
\text{h)} & \frac{1}{x^9} = x^{-9} & \Rightarrow -9x^{-10} = -\frac{9}{x^{10}} \\
\text{i)} & \frac{1}{x^{10}} = x^{-10} & \Rightarrow -10x^{-11} = -\frac{10}{x^{11}} \\
\text{j)} & \frac{1}{x^{11}} = x^{-11} & \Rightarrow -11x^{-12} = -\frac{11}{x^{12}} \\
\text{k)} & \frac{1}{x^{12}} = x^{-12} & \Rightarrow -12x^{-13} = -\frac{12}{x^{13}} \\
\text{l)} & \frac{1}{x^{13}} = x^{-13} & \Rightarrow -13x^{-14} = -\frac{13}{x^{14}} \\
\text{m)} & \frac{1}{x^{14}} = x^{-14} & \Rightarrow -14x^{-15} = -\frac{14}{x^{15}} \\
\text{n)} & \frac{1}{x^{15}} = x^{-15} & \Rightarrow -15x^{-16} = -\frac{15}{x^{16}} \\
\text{o)} & \frac{1}{x^{16}} = x^{-16} & \Rightarrow -16x^{-17} = -\frac{16}{x^{17}} \\
\text{p)} & \frac{1}{x^{17}} = x^{-17} & \Rightarrow -17x^{-18} = -\frac{17}{x^{18}} \\
\text{q)} & \frac{1}{x^{18}} = x^{-18} & \Rightarrow -18x^{-19} = -\frac{18}{x^{19}} \\
\text{r)} & \frac{1}{x^{19}} = x^{-19} & \Rightarrow -19x^{-20} = -\frac{19}{x^{20}} \\
\text{s)} & \frac{1}{x^{20}} = x^{-20} & \Rightarrow -20x^{-21} = -\frac{20}{x^{21}} \\
\text{t)} & \frac{1}{x^{21}} = x^{-21} & \Rightarrow -21x^{-22} = -\frac{21}{x^{22}} \\
\text{u)} & \frac{1}{x^{22}} = x^{-22} & \Rightarrow -22x^{-23} = -\frac{22}{x^{23}} \\
\text{v)} & \frac{1}{x^{23}} = x^{-23} & \Rightarrow -23x^{-24} = -\frac{23}{x^{24}} \\
\text{w)} & \frac{1}{x^{24}} = x^{-24} & \Rightarrow -24x^{-25} = -\frac{24}{x^{25}} \\
\text{x)} & \frac{1}{x^{25}} = x^{-25} & \Rightarrow -25x^{-26} = -\frac{25}{x^{26}} \\
\text{y)} & \frac{1}{x^{26}} = x^{-26} & \Rightarrow -26x^{-27} = -\frac{26}{x^{27}} \\
\text{z)} & \frac{1}{x^{27}} = x^{-27} & \Rightarrow -27x^{-28} = -\frac{27}{x^{28}}
\end{array}$$
$$A \cap B = A \cap C = A \cap D = A$$

4. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$ $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 5. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$ $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$

von zwei Hauptstellen bestehen, — drei Tripelstellen von zwei Tetra-
edern bestehen. V. 7 scheint nachher Interpolation.

- ναύτας Ἀχαιῶν
 τις ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων,
 5 Ἴλιον κατασκαφὰν πυρὶ μέλουσαν δαΐω
 δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον, δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον.
 Λήθα δ' ἐν ἀγχόναϊς
 θάνατον ἔλαβεν αἰσχύνας ἐμᾶς ὑπ' ἀλγέων.
 ὁ δ' ἐμὸς ἐν ἅλλι πολυκτανῆς πόσις δόλομενος οἷχεται,
 10 Κάστορός τε συγγόνου τε διδυμογενὲς ἄγαλμα πατρίδος
 ἀφανὲς ἀφανὲς ἱππόκορτα λέλοιπε δάπεδα
 γυμνάσιά τε δονακόεντος
 Εὐρώτα, νεανιᾶν πόνον.

γ' 229 — 252.

- E. φεῦ φεῦ, τίς ἦ Φρυγῶν
 ἢ τίς Ἑλλαντίας ἀπὸ χθονὸς
 ἔτεμε τὰν δακρυόεσσαν Ἰλίῳ
 πεύκαν; ἐνθεν δλόμενον σκάφος συναρμόσας
 5 ὁ Πριαμίδας ἔπλευσε βαρβάρῳ πλάτῃ
 τὰν ἐμὰν ἐφ' ἐστίαν
 ἐπὶ τὸ δυστυχεὲς κάλλος,
 ὥς ἔλοι γάμον ἐμόν.
 ἅ δὲ δόλιος ἅ πολυκτόνος Κύπρις
 10 Λαναΐδαις ἄγουσα θάνατον Πριαμίδαις τε.
 ὦ τάλαινα συμφορᾷς.
 — ἅ δὲ χερσέοις θρόνοις
 Λιδὸς ὑπαγκάλισμα σεμνὸν Ἥρα
 τὸν ὠκύπουν ἔπεμψε Μαιάδος γόνον,
 15 ὃς με χλοερὰ δρεπομένην ἔσω πέπλων
 ῥόδεα πέταλα, χαλκίοικον ὥς Ἀθήναν κτλ.

Helena Thren. alloiostr. α' 330—347.

- E. φίλαι, λόγους ἔδεξάμαν· βᾶτε βᾶτε δ' εἰς δόμους,
 ἄγωνας ἐντὸς οἴκων
 ὥς πύθησθε τοὺς ἐμούς. X. θέλουσαν οὐ μόλις καλεῖς.
 E. ἡ μέλεος ἀμέρα.
 5 τίς ἄρα τάλαινα τίνα λόγον δακρυόεντ' ἀκούσομαι;
 X. μὴ πρόμαντις ἀλγέων προλάβαν', ὦ φίλα, γόους.
 E. τί μοι πόσις μέλεος ἔτλα; πότερα δέρεται φάος
 τεθριππὰ θ' ἄλιον [ἐς] κέλευθα τ' ἀστέρων,
 ἢ ν ἐκνυσι κατὰ χθονὸς τὰν χθόνιον ἔχει τύχαν;
 10 X. εἰς τὸ φέρτερον τίθει τὸ μέλλον, ὃ τι γενήσεται.

Helena 191. V. 1—4 palinodische Periode (zwei Tripodien und zwei Hexapodien), v. 5. 6 stichisch mit einer Tripodie als Epodiko — 10 stichisch, v. 11—13 mesodisch (eine Tetrapodie zwischen zwei podien). Antistrophische Responsion ist nicht anzunehmen.

Helena 229. Auf ein tripodisches Proodikon folgen zwei podien und zwei Tetrapodien (v. 4). Mit v. 5 beginnt die zweite F

— \bar{u} —
 $\bar{u}u$ — \bar{u} — \bar{u} —
 $\bar{u}u$ $\bar{u}u$ $\bar{u}u$ \bar{u} —

$\bar{u}u$ $\bar{u}u$ \bar{u} — — — $\bar{u}u$ — \bar{u} — \bar{u} —
 $\bar{u}u$ $\bar{u}u$ \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — — $\bar{u}u$ \bar{u} \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — — \bar{u} — \bar{u} \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u}
 $\bar{u}u$ $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u}
 \bar{u} \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u}
 \bar{u} — — — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —

\bar{u} 329—352.

— \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — — — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 $\bar{u}u$ \bar{u} — — — $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} —
 $\bar{u}u$ — — — $\bar{u}u$ \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — — — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — — — $\bar{u}u$ \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — — \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} $\bar{u}u$ — — \bar{u} ?
 \bar{u} \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — — — \bar{u} —
 $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — —
 \bar{u} \bar{u} — — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} —
 $\bar{u}u$ \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u}

Helena Thren, alleicentr, \bar{u} 353—344.

— \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — — —
 \bar{u} \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} — — —
 \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — — — $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — — — $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} — — — \bar{u} $\bar{u}u$ \bar{u} — \bar{u} —
 \bar{u} \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} — \bar{u} —

(Tetrapodien werden reendisch und zwei Tetrapodien palindisch von sei Hexapodien umschlossen. Mit u. 13 beginnt die dritte Periode, welche Hexapodien heisst. Die hex. Reihen erscheinen nur am Anfang einer ich, alle übrigen sind trachisch. Ueber v. 1 s. Kom. 351, 2 § 26.

Helena. 350. Hermann, Nant u. A. halten diese Vers in ein phanpar und eine Epode, wobei eine Locke angenommen wird.

β' 348—361.

- Ε. σὲ γὰρ ἐκάλεσα, σὲ δὲ κατόμοσα, τὸν ὑδρόεντα δόνακι χλωρὸν
 Εὐρώταν, θανόντος εἰ βάξῃς ἔτυμος ἀνδρὸς ἄδε μοι.
 τί τὰδ' ἀσύνετα; φόνιον αἰώρημα διὰ δέξης ὀρέξομαι,
 ἧ ξιφοκτόνον δῖωγμα λαίμορύντου σφαγᾶς
 β. αὐτοσιδάρων ἔσω πελάσω διὰ σαρκὸς ἄμιλλαν,
 θῦμα τριζύγοις θεαῖσι
 τῷ τε συρίγγων αἰοιδᾶν σεβρίζοντι Πριαμίδα ποτ' ἀμφὶ βουστάθμοις.
 Χ. ἄλλος' ἀποτροπὰ κακῶν γένοιτο, τὸ δὲ σὸν εὐτυχές.

Phoeniss. III. Stasim. 1019—1042 = 1043—1066.

- ἔβας ἔβας,
 ὦ πτεροῦσσα, γᾶς λόχευμα νερτέρου τ' Ἐχίδνας,
 Καδμείων ἀρπαγὰ, πολύφθορος, πολύστονος
 μιχοπάρθενος, δάϊον τέρας,
 β. φοιτάσι πτεροῖς χαλκαῖσι τ' ὠμοσίτοις·
 Διρκαίων ἄ ποτ' ἐκ | τόπων νέους πεδαίρουσ'
 ἄλυρον ἀμφὶ μοῦσαν | ὀλομέναν τ' Ἐρινὺν
 ἔφερες ἔφερες ἄχρα πατρίδι | φόνια· φόνιος ἐκ θεῶν,
 ὃς τὰδ' ἦν ὁ πράξας.
 10. ἰάλεμοι δὲ ματέρων, | ἰάλεμοι δὲ παρθένων
 ἐστέναζον οἴκοις·
 ἰήιον βοᾶν (βοᾶν). | ἰήιον μέλος (μέλος)
 ἄλλος ἄλλ' ἐπωτότυζε | διαδοχαῖς ἀνὰ πτόλιν.
 βροντᾷ δὲ στεναγμὸς
 11. ἄχά τ' ἦν ὁμοιος,
 ὁπότε πόλιος ἀφανίσσειεν
 ἃ πτεροῦσσα παρθένος τιν' ἀνδρῶν.

Phoeniss. 1710—1757.

- Α. ἰθ' εἰς φρυγὰν τάλαιναν· ὄρεγε χίρα φίλαν,
 πάτερ γεραῖε, πομπίμαν
 ἔχων ἔμ' ὥστε ναυσίπομπον αὔραν.
 Ο. ἰδοὺ πορεύομαι, τέκνον,
 β. σὺ (δητὰ) μοι ποδαγὸς ἀθλία γενοῦ.
 Α. γενόμεθα γενόμεθ' ἄθλιοι
 γε δῆτα Θηβαίων μάλιστα παρθένων.
 Ο. πόθι γεραῖον ἔχνος τίθῃμι; βάκτρα πρόσφερ', ὦ τέκνον.
 Α. τᾷδε τᾷδε βᾶθί μοι, τᾷδε τᾷδε πόδα τίθει,
 10. ὥστ' ὄνειρον ἰσχύν [ἔχων].
 Ο. ἰὼ ἰὼ, δυστυχεστάτας φυγᾶς·

Doch mit Unrecht, denn die iambo-trochäischen Monodiceen und Threnodes Euripides sind nirgends antistrophisch geordnet, sondern nur die Parodos und das Stasimon. Die Verse zerfallen in vier Alloio-tropen, von denen die vierte daktylisch ist. Für die sehr verdorbene *στροφ. γ' 362—37* lässt sich das Metrum nicht überall mit Sicherheit bestimmen.

- ἐλαύνων τὸν γέροντά μ' ἐκ πάτρας.
 ἰὼ ἰὼ, δεινὰ δεῖν' ἐγὼ τλάς.
- 15 *A.* τί τλάς; τί τλάς; οὐχ ὀρᾷ Δίκα κακούς,
 οὐδ' ἀμείβεται βροτῶν ἀσυνεσίας.
O. ὦδ' εἰμι μοῦσαν ὃς ἐπὶ καλλίνικον οὐράνιον ἔβαν
 παρθένου κόρας αἰνιγμ' ἀσύνετον εὐράν.
A. Σφιγγὸς ἀναφέρεις ὄνειδος; ἄπαγε τὰ πάρος
 εὐτυχήματ' αὐδῶν.
- 20 *A.* τάδε σ' ἐπέμενε μέλεα πάθεα φρυγάδα πατρίδος ἄπο γενόμενον,
 ὦ πάτερ, θανεῖν που.
 ποθρινὰ δάκρυα παρὰ φίλαισι παρθένοις
 λιποῦς' ἄπειμι πατρίδος ἀποπρὸ γαίας
 ἀπαρθένευτ' ἄλωμένα.
- 25 φεῦ τὸ χρήσιμον φρενῶν εἰς πατρός γε συμφορὰς
 εὐκλεᾶ με θήσει·
 τάλαιν' ἐγὼ σοῦ συγγόνου θ' ὕβρισμάτων,
 ὃς ἐκ δόμων ἄθραπτος οἴχεται νέκυσ
 μέλεος, ὄν, εἴ με καὶ θανεῖν, πάτερ, χρεῶν,
- 30 σκότια γὰρ καλύψω.
O. πρὸς ἡλικας φάνηθι σάς. *A.* ἄλις ὀδυρμάτων ἔμῳν.
O. σὺ δ' ἀμφὶ βωμίους λιτάς. *A.* κόρον ἔχουσ' ἔμῳν κακῶν.
O. ἴθ' ἀλλὰ Βρόμιος ἵνα τε σηκὺς ἄβατος ὄρεσι μαινάδων.
A. Καδμείαν ὧ νεβρίδα στολιδωσαμένα ποτ' ἐγὼ Σεμέλας ἱερὸν
- 35 θίασον ὄρεσιν ἀνεχόρευσα, χάριν ἀχάριτον
 εἰς θεοὺς διδοῦσα;

Iphig. Aul. 1475—1509.

1. ἄγετέ με τὰν Ἰλίου καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν.
 στέφρα περίβολα δίδοτε, φέρετε· πλόκαμος ὅδε καταστέφειν
 χερνίβων γε παγαῖς.
 ἔλίσσεται ἀμφὶ ναὸν ἀμφὶ βωμὸν
- 5 τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,
 θεᾶν μάκαιραν· ὥς ἔμοισιν, εἰ χρεῶν,
 αἵμασι θύμασί τε
 θέσφατ' ἐξαλείψω.
 ὦ πότνια πότνια μᾶτερ, ὥς δάκρυά γέ σοι
- 10 δώσομεν ἀμέτερα·
 παρ' ἱεροῖς γὰρ οὐ πρόπει.
 ἰὼ ἰὼ νεάνιδες, συνεπαιίδειτ' Ἄρτεμιν
 Χαλκίδος ἀντίπορον,
 ἵνα τε δόρατα μέμονε δαία
- 15 δι' ἔμῳν ὄνομα τᾶσδ' Ἀυλίδος στενοπόροισιν ὄρμοις.
 ἰὼ γὰρ μᾶτερ ὦ Πελασγία,
 Μυκηναῖαί τ' ἔμαί θεράπναι.
- X.* καλεῖς πόλισμα Περσείας, Κυκλωπίων πόνον χερῶν;
I. ἔθρεψας Ἑλλάδι με φάος· θανοῦσα δ' οὐκ ἀναινόμαι.

Iphig. Aul. 1475—1506.

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

5 αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

10 αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

15 αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

αὐτὸς δὲ καὶ ἄλλοι οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ὁ θεὸς ὁ καὶ ἡ μάχη

20 X. κλέος γὰρ οὐ σε μὴ λίπη.

I. ἰὼ ἰὼ.

λαμπαδοῦχος ἄμέρα Διὸς τε φέγγος, ἕτερον ἕτερον
αἰῶνα καὶ μοῖραν οἰκίσομεν, χαῖρέ μοι,
φίλον φάος. ἰὼ ἰὼ.

Orest. 982—1004.

- μόλοιμι τὰν οὐρανοῦ
μέσον χθονὸς τε τεταμέναν αἰωρήμασιν πέτραι
ἀλύσεισι χρυσείαισι φερομένην
δίναισι βῶλον ἐξ Ὀλύμπου,
5 ἔν' ἐν θρήνοισιν ἀναβοάσας
γέροντι πατρὶ Ταντάλῳ
ὃς ἔτεκεν ἔτεκε γενέτορας ἐμέθεν δόμων,
οἱ κατεῖδον ἄσας,
ποτανὸν μὲν δίωγμα πάλων
10 τιθριπποβάμονι στόλῳ
Ἠλέωσ' ὅτε πελάγεσσι διεδίφρευσε, Μυρτίλου φόνον
δικῶν ἐς οἶδμα πόντου,
λευκοκύμοσιν πρὸς Γεραιστίαις ποντίων σάλων
ῥόσιν ἀρματεύσας.
15 ὄθεν δόμοισι τοῖς ἐμοῖς ἦλθ' ἀρὰ πολύστονος,
λόχυνμα ποιμνίοισι Μαιάδος τόκου,
τὸ χρυσόμαλλον ἀρνὸς ὁπότε' ἐγένετο τέρας ὁλοὸν ὁλοὸν
Ἄτρεος ἱπποβῶτα·
ὄθεν Ἑρμῆς τό τε περρωτὸν αἰλίου μετέβαλεν ἄρμα,
20 τὰν πρὸς ἐσπέραν κέλευθον οὐρανοῦ προσαρμόσασα
μονόπωλον ἐς Ἀῶ.

Thesmoph. προωδ. 1015—1021.

φίλοι παρθένοι, φίλοι, πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ τὸν Σκύθην λαθρὸν
κλίσεις ὡς πρὸς Αἰδοῦς σὲ τὰν ἐν ἄντροις;
κατάνευσον, ἔασον ὥς τὴν γυναῖκά μ' ἐλθεῖν.

α'. 1021 ff.

ἄνοικτος, ὃς μ' ἔδησε τὸν πολυπονώτατον βροτῶν.
μόλις δὲ γράϊαν ἀποφυγὼν σαρκᾶν, ἀπωλόμην ὁμῶς.
ὅδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ
πάλαι ἐφέστηκ', ὁλοὸν, ἄφιλον ἐκρέμασε κόραξι δεικτρῶν·

β'.

- 5 ὀρεῖς; οὐ χοροῖσιν, οὐδ' ὕψ' ἡλίκων νεανίδων
ψήφω κημὸν ἔστηκ' ἔχουσ',
ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη
κίττει βορᾶ Γλαυκίττη πρόκειμαι.
γαμηλὴ μὲν οὐ ξύν
10 παιῶνι, δεσμῶ δὲ,

γοῦσθ' ἐ μ', ὦ γυναῖκες, ὥς
 μέλεα μὲν πέπονθα, μέλεος, ὦ τάλας ἐγὼ, τάλας,
 ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ' ἄνομα πάθ' εα, φῶτα λιτομένα,
 πολυδάκρυτον Ἴδια γόνον φλέγουσαν,

υ / υ — υ — υ —
 ω υ — υ — υ ω υ / υ — υ — υ —
 ω υ — υ — — ω υ ω υ — υ ω υ — (?)
 ω υ — υ — / υ — υ — υ

γ'.

- 15 αἰαῖ, αἰαῖ,
 ὃς ἐμ' ἀπεξύρῃσε πρῶτον, ὃς ἐμὲ κροκύνει τόδ' ἐνέδουσαι·
 ἐπὶ δὲ τοῖσδ' ἐς τόδ' ἀνέπεμψεν
 ἱερὸν, ἐνθα γυναῖκες.
 ἰώ [μοι] μοίρας ἄτεγκτε δαίμων·
 20 ὦ κατάρατος ἐγὼ· τίς [ἐμὸν οὐκ] ἐπόψεται
 πάθος ἀμίγαρον ἐπὶ κακῶν παρουσίᾳ;
 εἶθε με πυρφόρος αἰθέρος ἀστήρ
 τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.
 οὐ γὰρ ἐτ' ἀθανάταν φλόγα λεύσσειν
 25 ἐστὶν ἐπὶ φίλον, ὥς ἐκρεμάσθην
 λαιμότμητ' ἄχρη, δαιμονῶν αἰόλαν νέκυσι ἐπὶ πορείαν.

- 15 / — — — —
 ω υ — υ — υ — υ ω υ ω — ω υ — υ
 ω υ — — — ω υ — υ
 ω υ — — — υ — υ
 υ / — — — υ — υ — —
 20 — — — — — — — —
 υ ω υ — υ ω υ — υ — —
 — — — — — — — —
 — / — — — — —
 — — — — — — — —
 25 — — — — — — — —
 / υ — υ — / υ — — υ — ω υ ω υ — —

Vierter Abschnitt.

Ionici.

A. Ionici a minore.

§ 36.

Metrische Bildung. Allgemeiner Gebrauch.

Wie das ungerade Taktgeschlecht der modernen Rhytl
 ausser dem Dreiachteltakte auch noch den Dreivierteltakt
 fasst, so hat sich in dem diplasischen Rhytl iengeslechtu

$\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$ oder $\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$ oder $\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$ u. d. Die richtige Antwort gibt sich von selbst: eine jede Länge der Anis hat eine stärkere Intensität als die Thesis und wieder von den beiden Hagen der Anis hat die erste ein stärkeres Tempo von den beiden Kürzen der Thesis endlich kommt der Kürz der schwächsten Intensität zu:

$$\begin{array}{ccccccc} \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} \\ \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} & \bar{u} \end{array}$$

Ob die Betonung des einzelnen Fusses nicht nach der Haupt- und Neben- bet des rhythmischen Baues, deren Verhältnis wieder dasselbe ist wie einzelnen Füsse:

$$\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$$

von die alten *superfluous* bei Aristid. p. 20 des *Isidor* in einem *reliquum* und *Spontaneum* anlegen, so ist dies in sofern ganz berechtigt,

hierdurch die beiden *gēnes* *metron* von einander geschieden werden; darf man mit dieser Auffassung nicht die historische Entstehung des *hexam. Rhythmus* erklären wollen. Es ist unzweifelhaft alle die *metra* *metron* und so *metron*, die nach G. Hermann über die *metra* gebracht sind und theils auf Veranschaulichung der *metra*, theils auf leichter Anwendung derselben ohne Scheidung der *metra* und *metron* beruhen. Man hat den *hexam. metron* *metron* wollen: Apol, rik 2, XXVIII. *metron*, de *metr. et met.* p. 11. *metron*, *metron*

etwa nur vereinzelte Beispiele:

Pen. 650: *ἄλκονδ' ἴ' ἀναρπύδ' ἀντὶς ἄλκονδ'.*

— — — — —

Pen. 115: *αἰνῶνι λυγροτάτῳ καλῶντι λεοντάτῳ τε γαργαλῶ.*

— — — — —

Büdiger kommt der Chronos tetrasemios im Inlaut der *rithe* vor, wo die langgedehnten Zeiten den leicht-schweren und leichten Charakter des Rhythmus steigern und vorzugsweise als Ausdruck einer schwermüthigen Stimmung dienen. Wie nämlich

*) Alceid. 100 *αἰ' αἰδ' αἰδῶν*, 102 *πανδύον* sind rhythmisch keine leichten Monosyllabon, sondern katalektisch-anapästische Epodesien, ebenso *ἀ. Εἰκὼν* 598 *ἰ ἰ αἰδ' αἰδ' ἀντὶς*, 601 *ἀντὶς*. *ἴ. αἰδ'*; auch die alten Metriker von nichts von leichten Monosyllabon.

**) Nachgewiesen Gr. Rhythm.¹ S. 155.

***) Mac, Victor, 1540: *Catalecticum autem fit compositum cui ex quatuor syllabis constet. Terent. Maur. 1630: autem tetragrammum compositum et de fine ut.* Die leichte Brachykatalexis der alten Metriker ist eine kleine Eins.

†) Gr. Rhythm.¹ S. 155.

der auslautende, so kann auch der inlautende Ionicus eine lexis der zweiten Länge erfahren, wodurch der äusser metrischen Form nach eine anapästisch-ionische Reihe ent-
 deren Anapäst aber mit dem vierzeitigen Anapäst nichts g
 hat. Gr. Rhythm.¹ S. 158.

Hierher gehören folgende Reihen:

a) Der anapästisch-ionische Dimeter $\cup \cup \text{—} \cup \cup$
 Pers. 70. 71: Ἀθαμαντίδος Ἑλλας, πολύγομφον ὕδισμ
 Heliad. 71: πόρον, εἰς μελανίππου; Vesp. 301: τρίτον αὐτὸν
 ἄλφιτα δεῖ καὶ ξύλα κῶψον; Ran. 331. 332: ποδὶ τὰν ἀκούε
 φιλοπαίγμονα τιμάν; Oed. tyr. 508: φανερά γὰρ ἐπ'
 509: ποτὲ καὶ σοφὸς ὦφθη; Eur. Hiket. 45. 46: ἄνα μοι
 λῦσαι φθιμένων νεκύων, οἷ; 62: νεκύων θαλερὸν σῶμα τα
 ἀτάφων.

b) Der anapästisch-ionische Trimeter hat den
 zeitigen Anapäst entweder an erster oder an zweiter Stelle
 erstere Form $\cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$ findet sich Pers. 72:
 ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου; 103: τὸ παλαιὸν, ἐπέσκη
 Πέρσας; fr. Heliad. 71: προφυγῶν ἱερᾶς νυκτὸς ἀμολγόν
 Hiket. 58: μέτα νυν δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας, mit katalekti
 Auslaut $\cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$ Oed. tyr. 511: φρενὸς
 ὀφλήσει καχίαν; fr. Heliad. 71: πολὺν οἰδματόεντ' ἀμφίδ
 die zweite Form $\cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$ Pers. 108: ἐμαὶ
 εὐρυπόροιο θαλάσσης; Bacch. 575 (mit Contraction der z
 Thesis): ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν.

Viel sparsamer als der Anapäst ist die Auflösung
 Zusammenziehung*) zugelassen, die den erregten Cha
 des ionischen Maasses auf den höchsten Grad steigert und
 hauptsächlich nur in den enthusiastischen Liedern des Dic
 Cultus vorkommt. Durch die Zusammenziehung geht der l
 in den Molossus über, doch beruht es auf unrichtiger Be
 tung, wenn die alten Metriker berichten, dass dieser Fuss
 an den ungeraden Stellen vorkomme**). Anakreon 55: Σο

* Aristid. 55: καὶ ποικίλλεται τὰς τε βραχείας εἰς μακρὰς ἐντά
 λλον τὰς μακρὰς εἰς βραχείας. Mar. Victor. 2536: Si tertiam longam
 ionici in duas breves dividas, fit ex pyrrichio et anapaesto coning
 autem quartam, ex pyrrichio et dactylo, temporibus dumtaxat in sua
 ac spatio, quo censentur ionici, permanentibus.

**) Hephaest. 38: Ἐμπίπτουσι δὲ καὶ οἱ μολοττοὶ ἐπὶ τῶν περιττῶ
 ἐν τοῖς ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικοῖς, ὥσπερ ἐν τοῖς ἀπὸ μείζονος ἐπὶ τῶν

υ υ ι υ — υ — —.

Viel seltener ist der Anaklomenos katalektisch υ υ ι υ — υ —. Pers. 107: πόλεων τ' ἀναστάσεις; Oed. R. 1210: ἄλκιες γέ τ' ἄλκας, und die Schlussreihe des sogenannten Galliambus. akatalektische Anaklomenos wird auch mit einem ionischen ι zu einer einzigen Reihe verbunden, wobei der Ionicus entworfen vorausgeht υ υ ι — υ υ — υ — υ — —, Anakreon 53: Σιακόταβον ἀγκύλη παῖζων, oder nachfolgt υ υ ι υ — υ — — υ υ — 50: ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ'· οὐ γὰρ ἂν ἄλλη; Ran. 347: χροὶ τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτούς. Der Anaklomenos tritt aber noch in einer kürzeren Form auf:

υ υ — υ — —

Agam. 451: προδίκοις Ἀτρεΐδαις; Vesp. 303: σὺ δὲ σὺκά μ' αἰ mit vorausgehendem Ionicus verbunden Bacch. 399: κακοβοὶ παρ' ἔμοιγε φωτῶν; 537: ἔτι σοι τοῦ Βρομίου μεθήσει. — Lösung der Arsis und Zusammenziehung der Anakrusis ist im reinen Ionicus, wenn auch selten, verstatet*).

Schon die Alten fanden den durch die Anaklasis hervorbrachten Taktwechsel auffallend, und Heliodor sah sich genöthigt den Nachweis zu geben, dass dies keineswegs ein rhythmischer Fehler sei, wie einige behauptet hatten**). Gerade in den weichen und enthusiastisch bewegten Ionici war ein Wechsel Rhythmengeschlechtes (μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικὸν) völli Platz. Das leidenschaftlich aufgeregte oder auch durch Weh-

*) Hephaest. 38: ἔσθ' ὅτε δὲ ἡ μὲν τρίτη παιωνικὴ συναίρεται ἐν λιμβάκχειον, τῆς δὲ ἐπιφερομένης τροχαϊκῆς ὁ πρότερος λύεται εἰς τριβή-

∞ — υ | ∞ υ — —

Beispiele s. bei den Galliamben, wo auch die dritte Länge auflöst § 37. — Ueber den Choriambus und Ionicus an Stelle eines Diiambi Johannes Luthmer de Choriambo et Ionico a maiore Diiambi loco p. Argentor. 1884.

**) Mar. Victor. 2540: *At Iuba noster . . . insistens Heliodori rei qui inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus est, negat hoc et ut quidam adserunt, rhythmicum fore, sed mage metrica ratione contrarium quod per ἐπιπλοκάς id est metrorum inter se amplexiones, ut supra docui plerumque evenit.* Heliodors Erklärung ist freilich äusserlich genug: aus dem χοριαμβικὸν καθαρόν, so meint er, durch Wegnahme der Silbe das ἰωνικὸν καθαρόν entsteht, so wird das χοριαμβικὸν ἐπίπλοκός durch dieselbe Art der Epiplode zum ἰωνικὸν ἐπίπλοκός oder ἀνακλώμενον:

— υ υ — — υ υ —
υ υ — — υ υ —

— υ υ — υ — υ —
υ υ — υ — υ —

Neben dem Anaklomenon kommt in dem ionischen Metrum noch ein ionisch-epitritischer Dimeter vor:

[illegible]

Dr. William B. Davis

4) Mar. Victor. 2640 gibt an, dass von der zweiten Länge des Anaximenes nur die zweite Hälfte (für zweiter Chromosom protos) in den folgenden Siffern der Reihe gehörte, die erste dagegen in den vorstehenden Siffern wäre, z. B. die Siffer vier in „Papilio anaximenes“. Hiermit wäre der Anaximenes umsohin als die Verbindung eines in seiner zweiten Länge aufgestellten Imitas mit einem nicht aufgestellten, in der

Auch hier irren die alten Metriker, wenn sie diese Form leugnen*). Bei Aeschylus hat der ionisch-epitritische Dimeter genaue antistrophische Responsion:

Supplic. 1021: *περιναίονται παλαιὸν*. — *τόδε μείλ' ἴσσαντες οὐδας*.

Septem 722: *πατὴρ εὐκταίαν Ἑρινὸν* — *πικρὸς, ὠμόφρων εἶδαρος*.

Prom. 405: *πάρος ἐνδείκνυσιν αἰχμὰν*. — *-μασι συγκάμνουσι θνατοί*.

Prom. 398: *δακρυσίστακτον δ' ἀπ' ὅσων* — *μεγαλοσχήμενά τ' ἀρχαί*.

Bei Aristophanes respondirt der ionisch-epitritischen Reihe Anaklomenos: Vesp. 226. 298; Ran. 327. 328. 329. 330, selten ein ionischer Dimeter, Ran. 336. Vgl. Thesmoph. 117. 118. Hermann weist mit Recht die Ansicht zurück, dass der ionisch-epitritische Dimeter ein Anaklomenos mit irrationaler Thesis $\cup \cup - \cup - \cup - -$. Irrational ist vielmehr die erste Länge Epitrit $\cup \cup - - \cup - -$, wovon wir die Begründung bei Erörterung des Ionicus a maiore § 39 geben werden. Der Ionicus nahe verwandt ist der an Zeitdauer gleiche Choriambus $- \cup \cup -$, wenn er nicht aus Synkope einer daktylischen Dipodie hervorgegangen ist ($- \cup \cup :$ oder mit kyklischer Messung $\cup \cup \cup$), auch er ist ein *ποὺς ἐξάσημος*, beide werden einem älteren Namen, den die Rhythmiker und Musiker

Weise, dass die schliessende Kürze des ersten mit der anlautenden Kürze des zweiten zu einer Länge contrahirt sei:

$\cup \cup - \cup \cup \cup - -$
 $\cup \cup - \cup - \cup - -$

oder wenn wir mit Hermann die Anakrusis absondern:

$\cup \cup \text{''' } \cup \cup \cup \text{''' } - -$
 $\cup \cup \text{''' } \cup \text{''' } \cup \text{''' } \cup \text{''' } - -$

Páphē''' amo-ór co lúm bás.

Wenn sich die Angabe des Marius Victorinus auf den rhythmischen Vorbezüge, so müssten wir der zweiten Länge des Anaklomenos zwar einen stärkeren Ictus geben als der folgenden Kürze, aber der Ictus würde nicht auf den Anfang der Länge, sondern erst in die Mitte derselben fallen (*ámo-ór co-*) und es entstände das, was die moderne Musik eine synkopierte Note nennt. Doch wird wohl Niemand es für glaublich halten, dass die Alten ihre Verse so verstümmelt haben; die Theorie des Victorinus ist die gleich darauf folgende *ἐκπιλοκή* des Iuba und Heliodor eine bloße theoretische Spielerei mit den Silben ohne Rücksicht auf den Rhythmus.

*) Aristid. 55: (*διτρώχαιον*) *ὅταν παραλαμβάνωμεν τὴν προσημειωμένην διποδίαν τρίτον καίωνα ποιοῦμεν, ἵνα μὴ τριῶν ἐφεξῆς μακρῶν περιλαμβάνοντων γίνηται τὸ ποίημα.*

erzigen Ausnahmen wie Bacch. 519, 2; Hiket. 42, 2 fern
 en. Nach akatalektischen Reihen finden sich Verspausen
 Ikt. 2; Suppl. 1048, 4; Vesp. 312. 315. 298. 209; Philoct.
 innerhalb einer Reihe kommt der Hiatus Oed. tyr. 510
 Vesp. 250 vor. Ueber die *stasipanz* s. § 81. — Den
 von Strophen der Dramatiker sind die allometrischen
 dika und Epodika eigenthümlich, die gewöhnlich aus
 hexen oder choriambischen Reiben bestehen. Sept. 720,
 Prometh. 397; Choeph. 383, 1. 2. 5; 798. 703; Pers. 648.
 Oed. tyr. 483, 1. 2; Bacch. 72, 1. 2. 9; Cyclops 455, 4;
 384, 1. 2. 3. Vom Inhalt der Strophe sind fremde Metra
 gänzlich ausgeschlossen, denn die Anaklomenoi und die ver-
 en ianco-Epistriten können nicht als allometrische Ele-
 angesehen werden²⁴⁵). — In wie weit bei stichischer Com-

²⁴⁵ Ob der Tragiker Phrynicus auch stichische leicht gelichtet, hat
 a dem einzigen fragm. inc. 1 nicht entschieden.

, Prometh. 128 und Elect. 1008 sind keine Iambi, vgl. Koch Parado-
 sch. Tragödie S. 90.

position die Ionici mit einem fremden Metrum zu einem Vers verbunden wurden, vgl. unten § 37 und 38.

Nach gewöhnlicher Annahme soll das ionische Metrum mit der ionischen (hypophrygischen) Harmonie verbunden gewesen sein. Es lässt sich nicht leugnen, dass der Charakter des ionischen Metrums und der ionischen Tonart viel Analoges darbietet, den auch die letztere wird als *μαλακή, ἐκλελυμένη, ἀνειμένη* geschildert und wurde wie die Ionici a minore zu symposische Liedern gebraucht*). Aber es lässt sich leicht nachweisen, dass für die Ionici hauptsächlich die phrygische Tonart üblich war. Phrygisch wurden die Dionysos- und Kybelielieder gesungen und zwar die letzteren mit Zulassung sämtlicher Töne der phrygischen Scala, wogegen in den meisten übrigen phrygischen Gesängen nach dem Stile des Olympos bestimmte Töne ausgeschlossen waren und nur für die Instrumentalbegleitung der Gebrauch der ganzen Scala gestattet wurde. Indess war in den ionischen Bacchika und Metroa auch die Metabole aus der enthusiastischen phrygischen in eine sanftere Tonart, vermuthlich die lydische, gestattet**). — Auch in den symposischen Ionici zu denen die iastische Tonart als *συμποτική* vorzugsweise geeignet erscheinen könnte, ist sie von dem hauptsächlichsten Vertreter dieser Dichtungsart, Anakreon, nicht gebraucht worden, da dessen Lieder nach der ausdrücklichen Angabe des Posidonius bei Athen. 14, 636 d ausschliesslich in phrygischer oder in dorischer oder in lydischer Tonart gesetzt waren. Für die späteren ionischen Anakreontea ist die phrygische Tonart bezeugt***). — Endlich können auch die ionischen Chorlieder der tragischen Tropos nicht in iastischer Tonart gesetzt sein, da diese bei den Tragikern nicht in den Chorliedern, sondern nur in den Monodien vorkam, vgl. § 48†).

*) Vgl. § 18.

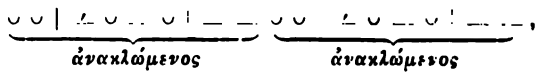
**) Bacchae 126: *ἀνὰ δὲ βάκχια συντόνω κίρασαν ἀδρυβόα Φρυγία αὐλῶν πνεύματι*. Plutarch. amator. 16: *τὰ βακχικά καὶ κορυβαυτικά σὺν τήματι τὸν ῥυθμὸν μεταβάλλοντες ἐκ τροχαίου καὶ τὸ μέλος ἐκ Φρυγίας πρᾶσσουσι καὶ καταπαύουσι*. Plutarch. mus. 19: *δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐν τῇ Φρυγίᾳ, ὅτι οὐκ ἡγνόητο ἔπ' Ὀλύμπου τε καὶ ἀκολοιθησάντων ἐκείνους ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ (τῇ συνημμένον νῆτῃ) οὐ μόνον κατὰ τὴν προῦσαν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς μητροίοις*.

***) Anakreont. 59, 5: *ἐλεφαντίνῳ δὲ πλήκτρῳ λιγυρὸν μέλος προεῖπε Φρυγίᾳ ῥυθμῷ βοίῳσω*, cf. Bergk Anacr. p. 252.

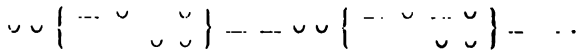
†) Einzelne richtige Zusammenstellungen in: Tichelmann de versu Ionicis a minore apud poetas Graecos. Königsb. Doctordissert. 1834.

⁷⁾ Ueber den Gebrauch bei Anakreon s. Blase Rhein. Mus. 16, S. 133, bei die "Iamben bei den Lyrikern" v. Wilamowitz-Möllerhoff in dem gelehrten Buche 'Epillos von Epikurios', Philol. Untersuch. IX. Heft, S. 126. Ich kann jedoch nicht beistimmen, wenn der Begriff der Iambi in der Zeit später Metriker auch auf eine Anzahl iambischer Formen ausgedehnt wird und selbst schon von O. Hermann mit Recht verworfen werden wieder statuiert werden, durch welche jeder Rhythmus ausreicht als der Rhythmus in das überaus einfache und klare ionische Metrum verschluckt wird (s. B. S. 126 u. 127), das ausserdem nach seinem Ethos in « klassischer Zeit eine scharf abgegrenzten poetischen Stimmungskreis umschloß. Man kann mit demselben Rechte den elegischen Fortanster in einem Flüßliedern nennen und sich auf Hermetismus, einen ungeführten « Eigenen des Aristarchos, berufen, oder den Antipastern wieder einbrennen, indem man ihn das Mätschen der Anakreos umhängt. — Wenn Epillos einen Flan auf Apollo und Asklepios in Iambi schreibt, also die Maß auf eine lyrische Gattung ansetzt, in welche sie, soviel wir wissen, nie gebraucht werden sind, so ist dies ein Zeichen für die Bestreben dieses Metrums mit der archaischen Zeit, aber auch ein Zeichen in ethischen Stumpfheit und Geschmacklosigkeit. S. Blase Jahrb. f. class. Phil. 1884, S. 122, v. Wilamowitz-Möllerhoff a. a. O., S. 12. Ueber die Iamben desselben Hermes XIV, S. 161.

Durch die systematische Wiederholung der so entstehenden Reihe ist der ionische Rhythmus mit der ihm eigenthümlichen Anaklasis gegeben:



(vgl. *bacchiaca anaclomena* Mar. Vict. 2542), da hier nach zweisilbigen Anakrasis ein Ditrochäus und ein sechszeitiger Iambus im fortwährenden Wechsel aufeinander folgen (*ἰωνικὸν ἐπίμικτον κατὰ τροχαϊκὰς διποδίας*). Die Substitution des Iambus an die Stelle des gleichgrossen Ditrochäus ergab den Rhythmus der reinen Ionici a minore (*ἰωνικὸν καθαρὸν*):



Es ist eine falsche und weder rhythmisch noch historisch zu rechtfertigende Auffassung, wenn man meint, dass erst Pindar das *ἐπίμικτον* erfunden habe. Die Anaklasis ist der Rhythmus, der sich aus der Mischung des Prius, das reine ionische Maass das Postambus aus Trochäen mit doppelter Anakrasis entwickelten sich. Die Ionici, nicht aber aus den Ionici die eingemischten Trochäen. Die Anaklomenoi enthalten bereits den Grundcharakter des ionischen Maasses, denn gerade sie haben vorwiegend, wie die Berichte berichten, das *ἥθος ἀνειμένον* und *ἐκλιτον*, und ihnen vorzugsweise der weichliche Gang (*μαλθακίζεσθαι, χαῖνον μαλακὸν*) zugeschrieben**).

Wie die phrygische Tonart, in der die Ionici gesungen wurden, so scheint auch der ionische Rhythmus selber aus Asien in das europäische Griechenland eingeführt zu sein***).

*) Aus den Worten Hephaestions p. 39: (τὸ Γαλλιαμβικὸν) ἔστι ἀνακλώμενον ἐκλήθη, διὰ τὸ πολλὰ τοὺς νεωτέρους εἰς τὴν μετέωρον τῶν γράφαι τούτων μέτρον, ἐν οἷς καὶ τὰ τοὺς τρίτους παύσαντας ἔχοντα καὶ καλιμβάχειον καὶ τὰς τροχαϊκὰς ἀδιαφόρως παραλαμβάνουσιν, πρὸς ὅσα θάρσιν geht nicht hervor, dass der Anaklomenos überhaupt erst bei den Neoteris aufgefunden sei; denn auch in den ionischen Dionysos- und Choraliedern der Tragödie und Komödie kommt er häufig neben dem Ionicus vor, was hier um so entscheidender ist, als diese Lieder nur Nachahmungen althergebrachter Cultusgesänge sind.

**) Vorhistorischen Ursprung durch Unterdrückung der Thesis an Usener, *Altgriech. Versbau* S. 102.

***) Die Alten fanden in dem Namen *ἰωνικός* bald eine Hindeutung auf den Ursprung, bald auf den ethischen Charakter, Aristid. 37. At. Ambros. p. 228 ed. Studemund: *οἱ δὲ ἰωνικοὶ ἐκλήθησαν ἀπὸ τῶν*

Ergebnisse sind dagegen uneindeutig (+++), während das heur-

Handl. nach eigener Darstellung mitteilte er auf der Pfingstfeier nach gelobtem Wort, das Götter- und Menschenpaar von Yonag (besitzt nicht hauptstädtisch, sondern in einem Ort). Mar. Victor, 1837; Schol. H. 115; danach gibt es in Yonag eine Pfingstfeier, nach M. 115 (— Fr. 115: 115); Yonag gibt es Pfingstfeier, die nach Yonag Pfingstfeier, mitunterstanden bei Plot. 1837; S. 115: — ob diese Pfingstfeier von Yonag.

* Interessant sind die Vase des Typus fr. E., wo der Rhythmus bei der Erwähnung des aus Asien eingeführten Kybele-Dienstes in Ionien übergeht: *waioz waioz waioz* "Bildung in Ionia".

അവസരിൽ കിടന്നു പാർപ്പിട്ടിരുന്ന
 മൃതന്റെ മേൽ പൊതു.

⁴⁹⁾ Die Metres in der volltönenden phrygischen Musik nach Plat. *Rep.* 10.

†) Haystack, 30: "We got our *Spizella pygmaea* larvae at my 'Alas-
sio' . . . and most *Junco* . . . *Alcedo* & *salix*."

171 *Gr. Bartholomae*, 8, 189, 189.

Hij) Dinagat, de schiedt. v. d. d. 13 p. 1895 N.: met vele fetspaar walding; te veel dierdood en afgestorvenen; met vepens, eenen; hi was ook, meermalen; er was linnen en dierdood.

chastische Ethos der übrigen Gattungen Apollinischer Cult gesänge den weichlichen Ionici fern steht. Als Metrum des sympotischen und erotischen Poesie, die mit den Dionysosliedern in naher Beziehung steht, finden wir die Ionici bei den subjectiven Lyrikern Alcäus*), Sappho und Anakreon sowie in den Skolien des Timokreon.

Die metrische Composition der Ionici bei den Lyrikern entweder stichisch oder strophisch. Unter den stichischen Formen steht der akatalektische Trimeter oben an, dessen Beispiel nach Tricha 296 Sappho und Anakreon häufig bedienten, das *Sapphicum* genannt Serv. 464 K. Vgl. Hephaest. 38: ὅλα ἄσματα γέγραπται ἰωνικὰ ὥς . . . παρὰ Σαπφοῖ:

τί με Πανδίωνις ὦ ῥαννα χελιδων (fr. 88).

An die Stelle der beiden ersten oder der beiden letzten Ionen des Trimeters kann auch der Anaklomenos treten, Sapph. 9: Ζαελεξάμαν (ζὰ δ' ἐλεξάμην Ahrens?) ὄναρ Κυπρογενήα, Anacr. 50: ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ' οὐ γὰρ ἄν ἄλλη | λύσις ἐκ πόνων γίνοιτο οὐδ' αὖ τῶνδε; Anacr. 53: Σικελὸν κότταβον ἀγκύλη παῖδα Anacr. 51: ἀγανῶς οἶά τε νεβρὸν νεοθηλέα | γαλαθηνὸν, ὃ ἐν ὕλης κεροέσεως | ἀπολειφθεῖς ὑπὸ μητρὸς ἐπτοήθη; Anacr. 52. 54. — Auch in der spätgriechischen Zeit wurde dieser Vers stichisch gebraucht mit der Freiheit der Anaklasis und häufiger Contraction der Anakrusis.

Der katalektische Trimeter wird ebenfalls *Sapphicum* genannt Serv. 1823 (?). Von Anakreon ist uns nur Ein Vers aus einem Dionysosgesange erhalten, Heph. 40 fr. 55:

Διονύσου σαῦλαι Βασσαρίδες.

Die Contraction der Thesis des zweiten Ionicus, die man durch Veränderung von σαῦλαι in σαῦλαι zu entfernen gesucht hat, darf nicht auffallen, da die Freiheit der Contraction und Auflösung gerade in ionischen Dionysosliedern häufig ist; vgl. unten.

Ob der akatalektische Dimeter, *Anacreontium* genannt Serv. 464 K, bei den Lyrikern als selbständiger Vers vorkommt, ist fraglich; so viel wir wissen, wurden je zwei Dimeter zu einem akatalektischen Tetrameter vereint, so bei Alkman, Alcäus und Sappho**); Alkman fr. 85 A. Auch Anakreon hat Tetrameter gebildet, fr. 41:

*) Hephaest. 38.

**) Tricha 298: Σαπφώ τε γὰρ κέχρηται τούτοις καὶ Ἀλκμάν καὶ Ἀλκαίος ποιητής.

Form, in der das Metrum *bacchiacum anaclomenon* (Mar. Vict. 2542 oder schlechthin *ἀνακλώμενον* genannt wird und die in der späteren Zeit häufiger zu sein scheint als die rein ionische Form*). Dem orgiastischen Charakter entsprechend ist die Auflösung der Arsen und die Zusammenziehung der Thesen ausserordentlich häufig wie in den beiden von Hephaestion p. 39 erhaltenen Versen:

Γαλλὰι μητρὸς ὀρεῖης φιλόθυρσοι δρομάδες,
αἷς ἔντα παταγείται καὶ χάλκεα κρόταλα.

In einem anderen griechischen Beispiele Diog. Laert. 8, 91 sind einzelne Anaklomenoi eingemischt, die Zusammenziehung trifft auch hier nur die anlautende Thesis der Reihe, Auflösung findet sich v. 4: φύσις οὐκ ἔδωκε μόσχῳ λάλον Ἄπιδι στόμα.

Ueber die Galliamben des Kallimachos und ihr Verhältniss zu denen des Catull handelt Wilamowitz-Möllendorff *Hermes* 1879. S. 194, der auch den Charakter dieses Metrums in vortrefflicher Weise bestimmt hat. Die Bildung der Metroaka mit vorwaltender Anaklasis erhellt aus den Nachahmungen der Römer: Catull. 63. Varro satir. fr. 132 ed. Bücheler und Maecenas ap. Atil. Fortunat. 2677, Terent. Maur. 2888 ff. Hier sind die reinen ionischen Reihen überall nur sehr sparsam zugelassen, Catull. v. 54: *carum omnia adirem furibunda latibula*, v. 60: *abero foro, palaestra, studio et gymnasiis?* Die vorletzte Länge des Verses ist fast durchweg aufgelöst**):

— — — — — | — — — — —

ausserdem ist auch die Auflösung der ersten oder zweiten Länge nicht selten, Catull. v. 22: *tibicen ubi canit Phryx curvo grac calamo*, v. 4: *stimulatus ibi furenti rabie, vagus animis*; die dritte Länge ist aufgelöst Maecen. v. 2: *ades et sonante tyranno quatuor flexibile caput*; die erste Länge der zweiten Reihe Catull. v. 91: *dea, magna dea, Cybele, dea domina Dindymeis*. In jeder Reihe lässt die doppelte Anaklasis Contraction zu, die Cäsur ist streng gewahrt.

Von strophischer Composition ist bei den Lyrikern nur ein Beispiel nachzuweisen, Alcaeus fr. 59: ἔμε δείλαν, ἔμε πᾶσιν κακοτάτων πεδέχουσιν, Hephaest. p. 38 u. 67 (dasselbe Metrum Horat. Od. 3, 12). Terent. Maur. 2071 ff. und Mar. Victor. 2537.

*) Heph. 39.

**) Terent. Maur. 2893: *Mage quo sonus cibretur, studeant dare tribuchyn*. Diomed. 514 unterscheidet hiernach zwei Arten des Verses.

den von der beteiligten Zahl der Flüsse, auch namentlich auf die Wiederholung metrisch gleicher Flüsse beruht, in der Weise, dass stets zwei kurze mit zwei lange Silben (bzw. einer kurz, jeweils zwei) folgen müssen; aber lässt Maass es ausdrücklich, dass auch Anapäste zwei zweisilbige verbunden würden, was sich nur von den anapästischen Systemen verstehen lässt.

100) Hephäst. 46–48: 'Καὶ ἀναπαλὸς ἀπὸπαλὸς ᾗ (sc. αὐτὴ καλεῖται), οὗτος δὲ ἵππος (= zwei zweisilbige), ἀλλὰ καὶ ἄλλος, ὃς ἐν αὐτῷ καὶ' *ἄλλος ἵππος, αὐτὸς δὲ ἄλλος* ἵππος *καλεῖται καὶ*. *Ἐπεὶ οὖν οὗτος καὶ ὁ ἄλλος ἐν αὐτῷ δὲ ἵππος αὐτὸς ... ὅρα δὲ, ὅτι καὶ αὐτὸς ἵππος αὐτὸς ἀπὸπαλὸς ἀναπαλὸς, καὶ ἄλλος αὐτὸς πρὸςπαλὸς καλεῖται. ὁμοῦ καὶ τὸ ἀναπαλὸς ἵππος αὐτὸς ἀπὸπαλὸς αὐτὸς ἀναπαλὸς καλεῖται.* Hephästiens Poetik besteht sich wahrscheinlich auf Hektor, den er sich unterwürdig anstellt (Heph. 8. Longin. prol. p. 63 W.). Marins Victorinus und Terentianus, welche die von Hephästion bekämpfte Ansicht vertraten, geben durch Vermittelung des Ioh. u. a. fast überall auf Eclid. als ihre letzte Quelle zurück. Die *αὐτοπαλὸς* des Hephästion sind deutlich mit den *καὶ καὶ* und gewöhnlich *καὶ καὶ* des Marins und Terentianus in den angeführten Strophen; die *καὶ* von Terent. Mar. 1616 und der *καὶ* in den Strophen und *καὶ* in den Strophen (Pythodorus, Spondee) ist *καὶ*.

sich auch bei Aeschylus Hiket. 1053 — 1057 — 1058 — 1062. ebenfalls mit systematischer Folge ohne Hiatus und Syllaba anceps:

H. ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλείξει

γάμον Ἀλκυτογενῇ ποι.

H. τὸ μὲν ἄν βέλτατον εἶη.

H. σὺ δὲ θέλγοις ἄν ἄθελκτον.

H. σὺ δέ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον.

Diese Analogie beweist, dass Hephaestion mit seiner strophischen Eintheilung Recht hat und dass Terentianus und Victorinus nicht minder irren als diejenigen, welche das Gedicht *κατὰ στίχον* in 10 ionische Tetrameter zerlegen. Aber wie gliedern sich die Strophen des Alcäus und Horaz in rhythmische Reihen? Bentley hat Unrecht, wenn er mit den Worten *porro et illud ex verbis Hephaestionis discimus, nullum versiculi finem aut divisionem esse* die Eintheilung der Strophe in einzelne *κῶλα* abweist und jede *incisio* für gleichgültig erklärt*). Ueberhaupt ist es eine rohe Vorstellung, dass das System ohne weitere innere Gliederung bis zu seinem Ende fortläuft; nur die Verspause, aber nicht die stets nothwendige Anordnung nach rhythmischen Reihen ist aufgegeben. Es steht aus der rhythmischen Tradition fest, dass die Ionici nur in Dimeter und Trimeter als rhythmische Reihen zerlegt werden können; ein Tetrameter bildet immer zwei Dimeter. Am nächsten läge es, die in Rede stehenden dekapodischen Strophen ebenso wie die des Aeschylus in fünf Dimeter zu zerlegen; aber dem widerstreitet die Cäsur, die in den Ionici des Aeschylus ebenso wie in den anapästischen Systemen am Ende jeder Reihe eintritt, dagegen bei Horaz oft vernachlässigt sein würde. Demnach müssen wir den Cäsuren zufolge die Strophe in zwei Dimeter und zwei Trimeter zerlegen:

*) Damit kommt Bentleys Eintheilung überein, der die Strophe in zwei Tetrameter und einen Dimeter zerlegt, denn der Tetrameter bildet niemals eine einzige rhythmische Reihe, sondern stets zwei Dimeter. Bentley theilt nur aus dem Grunde in Reihen ab, *quandoquidem chartae paginarum spatium tam longum lineam admittere et continere non posset*, und es besteht daher Bentleys Strophe ebenfalls aus fünf Dipodiceen. — Die alten Erklärer der Horazischen Metra nehmen zwei Trimeter und einen Tetrameter an, Mar. Victor. 2618; Diomed. 510. 524; Plotius 2660; Atil. For. 2704; schol. Acron. in marg. An anderen Stellen sieht Mar. Victor. die ersten vier Ionici als einen Vers an, p. 2507. 2496.

ρᾶρυνον ist abgesehen vom Eingange eine Fabel. Wir
 1 eine dreifache Anwendung zu unterscheiden: in den Dio-
 liedern, in Choralikern des diastatischen Tropos und in
 allen.

1 Die ionischen Dionysoslieder

Ägyptischen (besychastischen) oder systatischen Tropos
 den drei Gattungen des Dramas gemischt. Unter den
 Iliaden geben die Bacchae des Euripides zahlreiche Beispiele,
 2 drei an Dionysos und Kybele gerichtete Chorgesänge
 theils aus Ionici bestehen, entweder so, dass das ganze
 Lied in Ionici gehalten ist (v. 519 ff.), oder dass auf die
 3 eine legeliche Schlussstrophe folgt (v. 64 ff. 330 ff.).
 der Komödie gehört hierher der Chor der Myken in den
 4 324, der mit einem ionischen Lehrsatzgesange beginnt;
 dann ist noch von dem Komiker Phrynichos, der nach dem
 einen der Alten sich dieses Metrums vielfach bediente“), der

*, Hesychast. 32; Trich. 337; Mac. Victor. 344; Sarr. 1223.

Anfang einer ionischen Strophe wahrscheinlich aus dessen Mysterien erhalten, fr. inc. 15: *ἀ δ' ἀνάγκη 'σθ' ἱερῶσιν καθαρῶσιν φράσμεν*, vgl. Bergk comment. p. 375. Dionysischen Charakter hat auch das Trinklied in den drei ionischen Strophen des Kyklops, nur dass der bakchische Enthusiasmus in frivole Ausgelassenheit übergeht, deren Ton sich den Anakreontischen Paroinien annähert.

Die ionischen Dionysoslieder unterscheiden sich von den übrigen durch den grösseren Umfang der Strophen, die bis zu achtzehn Reihen gesteigert sind, Bacch. 556; metrisch sind sie durch die dem orgiastischen Charakter entsprechende Freiheit in der Auflösung der Arsen und Zusammenziehung der Thesen charakterisirt, wodurch sie den Galliamben nahe treten.

2. Die ionischen Chorlieder des diastaltischen Tropos sind der Tragödie eigenthümlich, doch bedient sich ihrer auch die Komödie zu parodischen Zwecken*). Sie bilden nach Ton und Inhalt eine in scharfen und bestimmten Zügen ausgeprägte Gruppe. Schon der schol. Prometh. 128 macht hierauf aufmerksam: *ἐχρῶντο δὲ αὐτοῖς οὐκ ἐν παντὶ τόπῳ, ἀλλ' ἐν τοῖς θρηνητικοῖς*, wobei wir indes nicht an eigentliche tragische Threnen zu denken haben. Die Grundstimmung ist wehmüthige Resignation und widerstandslose Ergebung, das Zurücktreten der menschlichen Kraft und Freiheit vor einer mächtigen Nothwendigkeit. Es sind Lieder düsterer Anmuth und melancholischer Grazie in sanft gedämpften Farbentönen, ein langsam sich hinziehendes Beben und Bangen ohne tiefere Lebenskraft. Gerade hier tritt das *ἦθος μαλακὸν καὶ ἐκλελυμένον* am schärfsten hervor, jene Weichheit des Gemüthes, die mit dem Orgasmus aus Einer Quelle stammt und wie dieser der Gegensatz eines energischen Willens und Handelns ist. Während die ionischen Dionysoslieder die freudig ekstatische Feier des Gottes repräsentiren, stellt die zweite Klasse der Ionici gleichsam den dionysischen Trauerdienst als die zweite Seite jenes Cultes dar: das Hinwelken und Ersterben der blühenden Jugendschönheit, das der Seele nur ohnmächtige, hoffnungslose Klagen zurücklässt, ähnlich wie nach der Symbolik des griechischen Cultes auf die schöne Blume der

*) Eupolis Marikas fr. 1: *πεπράκειν μὲν ὁ περσιπτοῖς ἦδη Μαρκίας* (auf Hyperbolus) nach den Persern des Aeschylus.

ke Zweifel deswegen, weil die gedehnten vierseitigen Längen zu wehmüthigen Tönen angemessen waren. Vorwiegend haben * in den Schlussreihen der Strophen ihre Stelle. Im Uebrigen stehen die dionysischen wie die dionastischen Ionici ausser den Voranben als Proedilken und Epodiken allometrische Reihen, wozu Logodden auf; für die Ionici selber aber und die statt der substituirten Anakkomenoi gilt das feste Gesetz, dass sie sich keine anderen Reihen unterbrechen werden dürfen.

Ein langes Verweilen im ionischen Rhythmus würde der *kyklopepaia* der Tragödie widersprechen. Deshalb lassen die *kyklo* niemals ein dionastisches Chorlied aus lauter ionischen Versen bestehen und die einzelnen Strophen selber werden die zu dem Umfang der dionysischen Ionici ausgekehrt. Im letzten hängt der Umfang der Strophe von ihrer Stellung im Ganzen des Chorliedes ab, woraus zugleich noch weitere geistlichenheiten fließen. Es bezeichnet die hohe ethische Achtung, welche die Alten in dem Rhythmus fanden, dass * auch für die Stellung der Ionici bestimmte Normen

ergeben haben, durch die der weichliche Rhythmus in möglichst engen Schranken gehalten werden sollte. Wir haben zu unterscheiden a) Ionici als Anfangs- und Schlussstrophen des Chorliedes. Es ist ein festes Gesetz der Aeschyleischen Composition, dass alle Strophen von mehr als vier ionischen Reihen nur am Anfang des Chorgesanges stehen, und dass dann entweder iambische oder trochäische Strophen darauf folgen. Die wehmüthige Stimmung ist nur etwas Temporäres und vermag sich da, wo sie länger anhält, nur im Beginne des Liedes geltend zu machen; im weiteren Verlaufe desselben muss sie einem kraftvoll erhabenen und männlichen Pathos weichen, wofür die tragischen Iamben und Trochäen das vornehmste Organ sind. Das gleiche Gesetz hat Euripides beobachtet, Hiket. 42. Sophokles, der auch sonst in der Stellung der Strophen manches Eigenthümliche hat (s. III, 2. C.), gebraucht seine Ionici Oed. tyr. 483 als Schlussstrophen nach einem vorausgehenden logaödischen Strophenpaare, offenbar im genauen Zusammenhang mit dem Inhalt; denn der Chor spricht erst am Ende des Liedes sein rathloses Bangen um Oedipus aus. — Bei Aeschylus und Euripides bestehen die hierher gehörenden Strophen aus fünf bis zu neun Reihen, nur bei Sophokles aus mehreren; alloiometrische Proodika und Epodika sind hier am seltensten. In den einfachsten Formen dieser Art enthält die Strophe metrisch gleiche Reihen, Pers. 81. Suppl. 1053; gewöhnlich sind ionische Dimeter mit Trimetern gemischt, doch so, dass die Dimeter vorwiegen. Eine kunstvolle Eurhythmie kann sich bei diesen einfachen Bildungsmitteln nur selten geltend machen ebenso wie in den trochäischen Strophen der Tragiker.

b) Ionici als mesodische Strophen des Chorliedes. In der Mitte des Chorliedes würden grössere ionische Strophen das erhabene Pathos der Tragödie zu lange unterbrechen; daher werden hier die Ionici nur in sehr geringer Ausdehnung zugelassen: nur zwei bis vier ionische Reihen, die mit einem alloiometrischen Proodikon und Epodikon verbunden werden, so dass nicht selten die alloiometrischen Bestandtheile den ionischen Rhythmus überwiegen. So Pers. 648. 556; Choeph. 323. 794. Bei einer kunstreicheren Strophenstellung beobachtet Aeschylus die Eigenthümlichkeit, dass ionische Strophen dieser Form mesodisch gestellt werden:

an dem Ite und inhaft nach schart von dem vorangehenden
heile ab, es sind schwererthige, trübe Gedanken, die sich hier
das Lied einfügen, schnell vorübergehen, aber einen um so
enger dauernden Eindruck zurücklassen. So Agam. 448 der
endlich große Unmuth des Volkes: *αἰδὴ σὺδ' ἐγὼ βούλομαι*
ἀντιπρὸς τῷ ἴσῳ ἄλλος ἄλλος ἀποδίδωμι ἄντιπρὸς; Agam. 709:
ἀντιπρὸς τῷ ἴσῳ ἄλλος ἄλλος ἀποδίδωμι ἄντιπρὸς τῷ ἴσῳ
ἀντιπρὸς τῷ ἴσῳ ἄλλος ἄλλος ἀποδίδωμι ἄντιπρὸς τῷ ἴσῳ. 744.

Als Proediken und Epodiken anderer Metra sind ionische Kolon nur ein einzigesmal gebraucht, Vesp. 273. 280, wo sie in einer daktylo-epitritischen Strophen hinstreten. Es ist eben als keine Metra feiner als Ionien und Daktylo-Epitriten, aber stark dieser auffallende Contrast ist es, den der Komiker suchte, wahrscheinlich um einen Trücker zu schildern.

2. Materials and Methods

Wie weit die Lyrik im Drama für monodischen Vortrag gesucht wurden, ist aus den erhaltenen Stücken nicht völlig klar. In der Tragicke finden sich nur zwei Beispiele und zwar



$$\beta' \ 101-102 = 107-108,$$



$$\gamma' \ 102-103 = 108-111.$$



Fig. 108. Auf zwei ungleich innere Tripodien folgt eine katalitische Tripode, die von zwei Dipodien umgeben ist. Die schließende ba ist wie in der vorigen Skizze ein Anklammern, jedoch mit absteig.

δ' 93—96 = 97—100.

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ | τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;
τίς ὁ κραϊνῶ ποδὶ πηδήματος εὐπετέος ἀνάσσει;

Suppl. Exod. α' 1018—1025 = 1026—1034.

ἴτε μὲν ἀστυάνακτας
μάκαρας θεοὺς γανάοντες
πολιούχους τε καὶ οἳ χεῦμ' Ἑρασίνου
περιναίονται παλαιόν.

- 5 ὑποδέξασθε δ' ὅπαδοι
μέλος. αἶνος δὲ πόλιν τάνδ' ἱ Πιλασγῶν
ἔχέτω, μηδ' ἔτι Νελλου
προχοὰς σέβωμεν ὕμνοις.

β' 1035—1043 = 1044—1052.

Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖ θεσμός ὃδ' εὐφρων.
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ
τίεται δ' αἰολόμητις
θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.

- 5 μετ' ἀκοῖνοι δὲ φίλα ματρὶ πάρεσιν
Πόθους ἤ τ' οὐδὲν ἄπαρνον
τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.
δέδοται δ' Ἀρμονίᾳ μοῖρ' Ἀφροδίτας
ψεδυρὰ τρίβοι τ' ἐρώτων.

Heliad. fr. 71 Herm.

ἐνθ'

ἐπὶ δυσμαῖσι τεοῦ πατρὸς Ἑφαιστοτοκὲς
δέπας, ἐν τῷ διαβάλλει
πολὺν οἶδματόεντ' ἀμφίδρομον
5 πόρον εἰς μελανίππου
προφυγῶν ἱερᾶς νυκτὸς ἀμολγόν.

Septem 720—726 = 727 733.

πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον
θρόν, οὐ θεοῖς ὅμοιαν,

Pers. 93. V. 2 braucht das handschriftliche *εὐπετέος* nicht in *τοῦς* oder *εὐπετῶς* verändert zu werden, die aufgelöste Form ist absicht gewählt, um die Schnelligkeit des Sprunges, wovon der Inhalt redet, und die Raschheit des Rhythmus darzustellen. Seidler hat hier zuerst strophische Responsion erkannt. S. Weil in der grösseren Ausgabe Oberdick zu dieser Stelle. Die Eurhythmie ist augenfällig.

Suppl. 1018. Dimeter und Trimeter zu einer palinodischen Per verbunden: 2 2 3 2 2 3 2 2.

$\delta' 93-96 = 97-100.$

$\begin{array}{cccccccccccccccc} \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & \nearrow & \infty & \cup & \cup & - & - \end{array}$

Suppl. Exod. $\alpha' 1018-1025 = 1026-1034.$

$\begin{array}{cccccccccccccccc} \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & - & - & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & - & \cup & - & \cup & & & & & & & & \\ 5 \quad \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & - & - & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & \cup & - & \cup & - & - & & & & & & & & \end{array}$

$\beta' 1035-1043 = 1044-1052.$

$\begin{array}{cccccccccccccccc} \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & - & - & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & - & - & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & - & - & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & - & - & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & \cup & - & \cup & - & - & & & & & & & & \end{array}$

Heliad. fr. 71 Herm.

$\begin{array}{cccccccccccccccc} \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & & \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & \\ \cup & \cup & \nearrow & - & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & - & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & \cup & \cup & - & - & & & & & & & & & \\ \cup & \cup & \nearrow & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & - & - & & & & & \end{array}$

Septem 720-726 = 727-733.

$\begin{array}{cccccccccccc} \cup & \nearrow & \cup & - & & - & \cup & \cup & - & \cup \\ \cup & \nearrow & \cup & - & \cup & - & - & & & \end{array}$

Suppl. 1035. Die vier ersten Reihen bilden eine distichische, die folgenden eine palinodische Periode, beide durch grössere Inter-
tion von einander getrennt, ein Anaklomenos schliesst als Epodikon
Strophe: 3 3 2 2 | 3 2 2 3 | 'Επ.

Heliad. fr. 71. Die vier letzten Reihen bilden eine distichische
ode; der dem vorausgehenden Verse eurhythmisch respondirende Vers
is auf die Schlussilbe ausgefallen.

Sept. 720. Auf vier Dimeter folgt ein katalektischer Trimeter. Als
dikon und Epodikon stehen logaödische Reihen.

- παναλαθῆ, κακόμαντιν,
 πατρὸς εὐκταίαν Ἑρινὺν
 5 τελέσαι τὰς περιθύμους
 κατάρας Οἰδιπόδα βλαψίφρονος.
 παιδολέτωρ δ' ἔρις ᾗδ' ὀτρύνει.

Prometh. 397—405 = 406—414.

στένω σε τὰς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ,
 δακρυσίστακτον δ' ἀπ' ὄσων χαδινῶν λειβομένα φίος παρειὰν
 νοτίοις ἔτεγγε παγαῖς· ἀμέγαρτα γὰρ τάδε Ζεὺς
 ἰδίοις νόμοις κρατύνων ὑπερήφανον θεοῖς τοῖς πάρος ἐνδείκνυσιν αἶχλη.

Choephor. 323—331 = 354—362.

- τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμάξει
 πυρὸς μαλερὰ γνάθος, φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς·
 ὅτοτύχεται δ' ὁ θνήσκων, | ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων
 πατέρων τε καὶ τεκόντων | γόος ἐνδικος ματεύει
 5 τὸ πᾶν ἀμφιλαφῆς ταραχθεῖς.

Oed. tyr. 483—497 = 498—512. ant.

- ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὃ τ' Ἀπόλλων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
 εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις πλέον ἢ γὰρ φέρεται,
 κρείσις οὐκ ἔστιν ἀληθείης· | σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν
 παραμείψειν ἀνὴρ.
 5 ἀλλ' οὐποτ' ἔγωγ' ἂν, πρὶν ἰδοίμ' ὄρεθὸν ἔπος, μεμφομένων αἰ-
 καταφαίην.
 φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῷ πετόρεσσ' ἤλθε κόρα
 ποτὶ καὶ σοφὸς ᾤφθη
 βασάνῳ θ' ἀδύπολις· τῷ ἀπ' ἐμᾶς
 φρενὸς οὐποτ' ὀφλήσει κακίαν.

Eurip. Hiket. Parod. α' 42—47 = 48—54.

- ἵκετέω σε γεραιά
 γεραιῶν ἐκ στομάτων, πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σόν·
 ἄνα μοι τέκνα λῦσαι
 φθιμένων νεκύων, οἳ καταλείπουσι μέλη
 5 θανάτῳ λυσιμελεῖ θηρσὶν ὀρείοισι βοράν.

β' 55—62 = 63—70.

ἔτεκες καὶ σύ ποτ', ὦ πότνια, κοῦρον φίλα ποιησάμενα λήττερα πόσει·
 μέτα νυν δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας,

Oed. tyr. 483. Die Strophe beginnt mit zwei gleichen chorian-
 schen Versen. Die ionischen Reihen, von denen v. 5 6. 7 mit ein-
 sechszeitigen Anapäst beginnen und v. 5 eine contrahirte Thesis ent-
 halten folgende eurhythmische Composition:

2 2 2 3 3 | 2 2 2 3 3

5 $\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } - - \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup -$
 $\text{ / } \cup \cup - \cup \cup - \cup - -$

Prometh. 397—405 = 406—414.

$\cup \text{ / } \cup - - \cup \cup - \cup \text{ / } \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup - \cup - \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } \cup - \cup - - \cup \cup \text{ / } \cup - \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } \cup - \cup - - \cup \cup \text{ / } \cup - \cup - - \cup \cup \text{ / } - - \cup - -$

Choephor. 323—331 = 354—362.

$\cup \text{ / } \cup - \cup - \cup \text{ / } \cup - \cup - -$
 $\cup \text{ / } \cup \cup - \cup - - \text{ / } - \cup \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } \cup - \cup - - \cup \cup \text{ / } \cup - \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } \cup - \cup - - \cup \cup \text{ / } \cup - \cup - -$
 $\cup - - \cup \cup - \cup - -$

Oed. tyr. 483—497 = 498—512.

$- \cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup -$
 $- \cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup -$
 $\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup \text{ / }$
 $\cup \cup \text{ / } - \cup \cup -$
 $- \text{ / } \cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup - -$

 $\cup \cup \text{ / } \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup -$
 $\cup \cup \text{ / } \cup \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup -$
 $\cup \cup \text{ / } \cup \cup - - \cup \cup -$

Eurip. Hiket. α' 42—47 = 48—54.

$\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup \text{ / }$
 $\cup \cup \text{ / } \cup \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup -$
 $\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup -$

β' 55—62 = 63—70.

$\cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup \text{ / } - \cup \cup - - \cup \cup - -$
 $\cup \cup \text{ / } \cup \cup - - \cup \cup - -$

Strophe besteht aus lauter πόδες ἐξάσημοι ἐν γένει διπλασίωνι. Ueber Verwandtschaftsverhältniss der Ionici und Choriamben s. oben. Ein Wechsel im strengen Sinne findet also in der Strophe nicht statt.

Hiket. 55. Die erste Periode v. 1—3 besteht aus vier Trimetern mit m katalektischen Dimeter als Epodikon, die zweite (4—6) aus zwei Tetrametern und zwei Dimetern.

- μετάδος δ', ὅσσον ἐπαλγῶ μελέα τῶν φθιμένων οὐς ἔτεκον·
 παρὰ πεισον δὲ τὸ σὸν, λισσόμεθ' ἔλθειν
 5 τέκνον Ἰσμηνὸν ἐμὴν τ' εἰς χεῖρα θεῖναι
 νεκρῶν θαλερὸν σῶμα ταλαίνας ἀτάφων.

Bacchae Parod. α' 64—67 = 68—71.

Ἀσίας ἀπὸ γαίας
 ἱερὸν Τρωῶλον ἀμείψασα θοάζω Βρομίῳ
 πόνον ἡδὺν κάματόν τ' εὐκάματον, Βάκχιον εὐαχόμενα.

β' 72—87 = 88—104.

- ὦ μάκαρ, ὅστις εὐθαίμων τελετὰς θεῶν εἰδὼς βιοτὰν ἀγιστεύει
 καὶ θιασεύεται ψυχὰν, ἐν ὄρεσσι βακχεύων ὁσίοις καθαρμοῖσιν·
 τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεῖων
 ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων
 5 κατὰ κισσῷ στεφανωθεὶς Διόνυσσον θεραπέυει.
 ἴτε Βάκχαι, ἴτε Βάκχαι,
 Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ Διόνυσσον κατάγονσαι
 Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἑλλάδος εἰς
 εὐρηχόρους ἀγνιάς, τὸν Βρόμιον.

Bacchae 370—384 = 385—399.

- Ἄοιά πότνα θεῶν, Ἄοιά δ' ἃ κατὰ γᾶν χρυσὴν πτέρυγα φέροι,
 τάδε Πενθέως αἴεις; αἴεις οὐχ ὁσίαν
 ὕβριν εἰς τὸν Βρόμιον, τὸν | Σεμέλας τὸν παρὰ καλλιστεφαίνοις ἐν
 συναις δαίμονα πρῶτον
 μακάρων; ὅς τὰδ' ἔχει, θιασεύειν τε χοροῖς μετὰ τ' ἀνλοῦ γίλας
 5 ἀποπαῦσαι τε μετρίμας, ὁπόταν βότρυος ἔλθῃ
 γάνος ἐν δαιτὶ θεῶν, κισσοφόροις δ' ἐν θαλίαις ἀνδράσι κρατῆρ ἔκ
 ἀμφιβάλλῃ.

Bacchae Stasim. α' 519—537 = 538—555. ἀντ.

οἶαν οἶαν ὄργαν ἀναφαίνει χθόνιον
 γένος ἐκφῆς τε δράκοντός ποτε Πενθέως, ὃν Ἑλίων ἐφύττεισι χθόι
 ἀγριωπὸν τέρας, οὐ φῶτα βρότειον, φόνιον δ' ὥστε γίγαντι· ἀν
 παλον θεοῖς,
 ὅς ἐμὲ βρόχοισι τὰν τοῦ Βρομίου τάχα ξυνάψει·

Bacchae 64. Vier Dimeter mit einem Trimeter als Schluss. A tistr. 3 scheint ὁσιούσθω statt ἐξοσιούσθω und v. 4 mit Nauck καλὰς αἰς der Glosse ὑμνήσω gelesen werden zu müssen.

Bacchae 72. Auf acht ionische Dimeter folgt als Abschluss ein Trimeter. — Den Ionici gehen als Proodikon zwei metrisch gleiche logaodici Verse voraus, wovon ein jeder aus zwei Tripodien und einer Tetrapodie mit irrationaler Thesis besteht (keine Dochmien). Ebenso bildet ein logodischer Vers das Epodikon.

Bacchae 370. Die Strophe besteht aus zwei gleichen Perioden

- 5 τὸν ἑμὸν δ' ἐντὸς ἔχει δώματος ἤδη θιασώταν
 σκοταίαισι κρυπτὸν εἰρηταῖς. ἑσορᾷς τάδ', ὦ Διὸς παῖ Διόνυσε, σοὶ
 προφήτας
 ἐν ἀμίλλαισιν ἀνάγκας; μύλε, χρυσῶπα τινάσσων, ἄνα θύρῃσιν τοῖ
 Ὀλυμπον·
 φονίον δ' ἀνδρὸς ὕβριν κατὰσχευς.

β' ἐπωδ. 556—575.

- πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θηροτρόφον θυρσοφορεῖς
 θιάσους, ὦ Διόνυσ', ἣ κορυφαῖς Κωρυκίαις;
 τάχα δ' ἐν τοῖς πολυδένδρεσσιν Ὀλύμπου
 θαλάμοις, ἐνθα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων
 5 σίναγεν δένδρεα Μούσαις, σίναγεν θήρας ἀγρώτας. μάκαρ ὦ Πιερία.
 σίβεται σ' Εὐϊος, ἤξει τε χορεύσων ἅμα βακχεύμασι, τὸν τ' ἀνέφροντα
 διαβὰς Ἀχιὸν ἐλισσομένης Μαινάδας ἄξει,
 Ἀνδρίαν τε, τὸν εὐδαιμονίας [βροτοῖς] ὀλβοδόταν
 πατέρα τε, τὸν ἔκλυον εὐιππον χώραν
 10 ἦδασιν παλλίστοισι λιπαίνειν.

Cyclops 495—502 = 503 ff. = 511 ff.

μάκαρ ὅστις εὐιάξει βοτρυῶν φθαισι πηγαῖς
 ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθεῖς, φίλον ἄνδρ' ὑπαγκάλιζων,
 ἐπὶ δεμνίοισι τ' ἄνθος χλιδανῆς ἔχων ἑταίρας
 μνηρόχριστος λιπαρὸν βύστρυχον, ἀνδρᾷ δέ· θύραν τίς οἴξει μοι.

Ran. 324—336 = 340—353.

- Ἰακχ' ὦ
 πολυτίμοις ἐν ἔδραι, ἐνθάδε ναίων,
 Ἰακχ', ὦ Ἰακχε,
 ἔλθ' ἐπὶ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορηνώων
 5 ὁσίους ἐς θιασώτας,
 πολύνκαρπον μὲν τινάσσων
 περὶ κρατὶ σῶ βρύοντα
 στέφανον μύρτων· θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων
 ποδὶ τὰν ἀκόλαστον
 10 φιλοπαίγμονα τιμᾶν,
 χαρίτων πλείστον ἔχουσαν μίτρος, ἀγίαν, ὁσίους
 μετὰ μύσταισι χορεύαν.

Bacchae 556. Die Verbindung der Reihen und Verse ist:

22 33 222 222 22 33

In v. 8 ist βροτοῖς jedenfalls eine Interpolation. In den beiden Schlussversen steigert sich die Stimmung zur höchsten Erregtheit, die phrygische Flöten entfalten ihren ganzen orgiastischen Charakter und im Rhythmus treffen alle Kunstmittel der Auflösung, Zusammensziehung und vierseitige

Erfinder angesehen werden, vielmehr war jenes Maass schon lange vorher in den magodischen Volksgesängen gebraucht und steht hier seinem Ursprunge nach ebenso wie das Ionicum a minore mit dem Dionysosculte in dem innigsten Zusammenhange. Der Ionicus a maiore steht zum Ionicus a minore in demselben Verhältniss wie der Trochäus zum Iambus; er unterscheidet sich von ihm bloss durch den Mangel der Anakrusis, während er in allem Uebrigen fast durchweg mit demselben übereinkommt. Seinem ethischen Grundcharakter nach erscheint er daher wie der Ionicus a minore als ein weichlicher und schlaffer Rhythmus, aber bei dem Mangel der Anakrusis fehlt ihm das Pathos und der orgiastische Schwung, der den Ionicus a minore auszeichnet, dagegen erhält er durch zahlreichere Auflösungen eine muntere Beweglichkeit und Geschmeidigkeit, während durch die gehäufte Anaklasis der Charakter der Unstetigkeit noch stärker hervortritt. Ein solches Maass war für die lascive Phlyakographie im höchsten Grade geeignet, die wie die ionischen Bacchuslieder einen weichen Rhythmus verlangte, aber bei ihrer schwunglosen Stimmung die schwungvolle Anakrusis nicht gebrauchen konnte. Die neuere Ansicht hält die Sotadeen gewöhnlich für ein hartes und der Prosa sich annäherndes Maass, das nicht als streng rhythmisch gelten könne, allein dies beruht auf einer mangelhaften Anschauung der rhythmischen Verhältnisse*). So wenig der

τύμπανα ἔχει καὶ κύμβαλα καὶ πάντα τὰ περὶ αὐτὸν ἐνδύματα γυναικῶν σκινίζεται δὲ καὶ πάντα ποιεῖ τὰ ἔξω κόσμον ὑποκρινόμενος ποτὶ πρὶ γυναικῶν καὶ μοιχοῦς καὶ μαστροπούς, ποτὶ δὲ ἄνδρα μεθύοντα καὶ ἐπίκωμον παραγινόμενον πρὸς νῆν ἐρωμένην. Der Zusammenhang der Sotadeenpoesie mit den Lysioden geht unzweifelhaft aus den Worten Strabos: οὗτοι μὲν ἐν ψιλῷ λόγῳ, μετὰ μέλους δὲ Λύσις und aus der Darstellung des Athenaeus hervor, der an die Magodie den ἰωνικὸς λόγος anschliesst und dann beiden die Hilarodie entgegenstellt. Es ist zwar nirgend direct gesagt, dass sich auch die Lysioden des Ionicus a minore bedienen haben, aber der ganze Zusammenhang zeigt, dass sich Sotades desselben Metrums für den blossen λόγος (λέξις) bediente, welches bei seinen Vorgängern, den Lysioden ein melisches Metrum war, wie auch die τύμπαλα und ἐνδύματα γυναικεία und das σκινίζεσθαι auf einen ionischen Rhythmus hinweist. — Die metrische Tradition über das Ionicum a maiore Hephaest. 35 (Isaak Monach. 1^o Vict. 2535; Atil. Fort. 2694; Plotius 505; Serv. 1823. Vp^l Draco 166); Tricha 289; Maur. 2000. 2866; Dionys.

*) Worauf soll wenn die a maiore

— deshalb werden sie *Adpya* genannt. Der Name *Levnazg* bezeichnet nicht bloß den ionischen Dialekt, sondern auch den *lythnag*; das Metrum war nämlich das *ionium* *a minore*, welches von dem hauptsächlichsten Vertreter dieser Poesie auch *dekum* genannt wird¹⁾. Doch darf darum *Stolades* nicht als

[illegible]

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

Erfinder angesehen werden, vielmehr war jenes Maass schon lange vorher in den magodischen Volksgesängen gebraucht und steht hier seinem Ursprunge nach ebenso wie das Ionicum a minore mit dem Dionysosculte in dem innigsten Zusammenhange. Der Ionicus a maiore steht zum Ionicus a minore in demselben Verhältniss wie der Trochäus zum Iambus; er unterscheidet sich von ihm bloss durch den Mangel der Anakrusis, während er in allem Uebrigen fast durchweg mit demselben übereinkommt. Seinem ethischen Grundcharakter nach erscheint er daher wie der Ionicus a minore als ein weichlicher und schlaffer Rhythmus, aber bei dem Mangel der Anakrusis fehlt ihm das Pathos und der orgiastische Schwung, der den Ionicus a minore auszeichnet, dagegen erhält er durch zahlreichere Auflösungen eine muntere Beweglichkeit und Geschmeidigkeit, während durch die gehäufte Anaklasis der Charakter der Unstetigkeit noch stärker hervortritt. Ein solches Maass war für die lascive Phlyakographie im höchsten Grade geeignet, die wie die ionischen Bacchuslieder einen weichen Rhythmus verlangte, aber bei ihrer schwunglosen Stimmung die schwungvolle Anakrusis nicht gebrauchen konnte. Die neuere Ansicht hält die Sotadeen gewöhnlich für ein hartes und der Prosa sich annäherndes Maass, das nicht als streng rhythmisch gelten könne, allein dies beruht auf einer mangelhaften Anschauung der rhythmischen Verhältnisse*). So wenig da

τύμπαρα ἔχει καὶ κύμβαλα καὶ πάντα τα πρὸς αὐτὸν ἑδύματα γυναικῶν σφινδύεται δὲ καὶ πάντα ποιεῖ τὰ ἔξω κόσμον ὑποκρινόμενος ποτὶ αἰὶ γυναικῶν καὶ μοιχοῦς καὶ μαστροπούς, ποτὶ δὲ ἄνδρα μεθυστοὺς καὶ ἐπίκωμον παραγινόμενον πρὸς νῆν ἑρωμένην. Der Zusammenhang der Sotadeenpoesie mit den Lysioden geht unzweifelhaft aus den Worten Strabos: οὗτοι μὲν ἐν ψιλλῷ λόγῳ, μετὰ μέλῳς δὲ λίσσις und aus der Darstellung des Athenaeus hervor, der an die Magodie den ἰωνικὸς λόγος anschliesst und dann beiden die Hilarodie entgegenstellt. Es ist zwar nirgends direct gesagt, dass sich auch die Lysioden des Ionicus a minore bedienen haben, aber der ganze Zusammenhang zeigt, dass sich Sotades desselben Metrums für den blossen λόγος (λέξις) bediente, welches bei seinen Vorgängern, den Lysioden ein melisches Metrum war, wie auch die τύμπαλα und κύμβαλα, die ἑδύματα γυναικῶν und das σφινδύεσθαι auf einen ionischen Rhythmus hinweist. — Die metrische Tradition über das Ionicum a maiore Hephaest. 35 (Isaak Monach. 190 = Ps. Draco 166); Tricha 289; Mac. Vict. 2535; Atil. Fort. 2694; Plotius 2658; Terent. Maur. 2009. 2866; Diomed. 505; Serv. 1823. Vgl. § 40.

*) Worauf soll denn die Weichheit der Ionici a minore beruhen, wenn die a maiore hart sind? Etwa auf der doppelten Anakrusis? Aber

von Mannichfälligkeit und Leichtigkeit der Formen der modernen Rhythmik nicht. Die Grundform der Formen $— — \cup \cup$ entspricht einem einem Dreivierteltakt, dessen drittes Viertel in zwei Achtel zerfällt ist; aufgeteilter Länge ist er einem Dreiviertelakte analog, dessen erstes in zweites Viertel je aus zwei Achteln besteht. Hält man diese Analogie an, die durch die Nachrichten der alten Rhythmiker geboten wird, so ist man den Ioniern ebenso wenig wie jenen Dreiviertelakte ein hartes aussetzen können. Auch die Formen mit Trochäus dienen wie $— — — \cup$ als völlig rhythmisch. Das Einzige, was dem modernen rhythmischen Eklektizismus erscheinen könnte, ist die Anklage durch die eingemischten Trochäen (die Verbindung von β - mit γ -Takten), aber auch hierfür bietet sich die Rhythmik der Neuen Analogien.

*) Die vermeintliche Härte des Ioniens α mißverstehen wird schon durch * Nachrichten der Alten widerlegt, die nicht bloß den hellen Ionien α Charakter der Weichheit und Weichlichkeit beilegen, sondern denselben vorzugsweise am Ionien α mißverstehen hervorheben. Vgl. namentlich an angeführten Stellen Demetr. obenst. 184: *εὐφροσύνη... ἰσομετρία πολύ εὐφροσύνη, πολὺ εὐφροσύνη πῆγμα, ὅτε πολλὰ καὶ ἐκτετατὰ καὶ ὡς ἐκτετατὰ; Anon. Anon. ed. Stoborand Anon. Var. I 128. Auch * Nimm: *εὐφροσύνη* scheint sich auf die Weichlichkeit zu beziehen, Chamaeleon Kappan. in Hephæst. 41, vgl. Hephæst. B 128.*

recht weicher und bei allem Taktwechsel lässig-behaglicher und bequemer Rhythmus, ein Maass von moderner Eleganz, das in schlüpfriger, ungenirter Laune hinfließt und von der Anaklasis abgesehen unter allen griechischen Metren den specifisch modernen Taktverhältnissen sehr nahe steht. Der *Ἴωνικός λόγος* ist zwar eine Poesie der Lascivität, aber er kleidet sich in spielende und gefällige Formen, er predigt Lebensweisheit und kennt das Gute, aber unfähig es auszuüben gefällt er sich wohl in seiner Blasirtheit und in der Darstellung des Lasters, das er ohne sittliche Entrüstung mit lachendem Munde verspottet. Diese Art der Poesie ist immer reich an Gnomen und dies mag ein Grund sein, weswegen der Sotadeus frühzeitig im römischen Lehrgedichte Eingang fand. Der klassischen Zeit der Hellenen war schon der anakrusische Ionicus zu weich und unkräftig, um so mehr aber verschmähte sie den Ionicus a maiore; erst die Zeit des Verfalls, die fast aller *σμενότης* bar war, konnte ein Maass mit Vorliebe pflegen, dessen leichtfertiger Charakter der treue Spiegel ihres eigenen war.

Die Composition der sotadeischen Gedichte ist stichisch: zwei Dipodieen sind zu einem katalektisch auslautenden Vers vereint, der sich in seiner einfachsten Form von dem Tetrameter ionicus a minore nur durch die fehlende Anakrusis unterscheidet:

tetram. ionicus a min. tetram. ionicus a min.
 tet. ion. a mai., Sotadeus. tet. ion. a mai., Sotadeus.

Die metrischen und rhythmischen Variationen dieser einfachen Grundform sind im Wesentlichen dieselben wie die des Ionicus a minore, doch sind sie bei weitem häufiger gebraucht.

1. Auflösung und Zusammenziehung. In jedem der drei ersten Füsse kann eine der beiden Längen aufgelöst werden, beide Längen zugleich aber nur im ersten Fusse. Viel seltener geht der Ionicus durch Contraction der beiden Kürzen in den Molossus über, der nur im zweiten Fusse vorkommt, Heph. 36.

Im zweiten Fusse kann sich die Contraction zugleich mit Auflösung der ersten Länge verbinden (— — —); mit Auflösung der zweiten Länge verbunden lässt sie sich nur in den Nachahmungen der Römer nachweisen.

- 5 τὸν ἑμὸν δ' ἐντὸς ἔχει δώματος ἤδη θιασώταν
 σκοταίαισι κρυπτὸν εἰρκταῖς. ἱσορᾷς τάδ', ὦ Διὸς παῖ Διόνυσε, σοὶ
 προφήτας
 ἐν ἀμίλλαισιν ἀνάγκας; μύλε, χρυσῶπα τινάσσων, ἄνα θύρσον τοῦ
 Ὀλύμπου·
 φονίον δ' ἀνδρὸς ὕβριν κατὰσχες.

β' ἐπωδ. 556—575.

- πόθι Νύσας ἄρα τὰς θηροτρόφον θυρσοφορεῖς
 θιάσους, ὦ Διόνυσ', ἣ κορυφαῖς Κωρυκίαις;
 τάχα δ' ἐν τοῖς πολυδένδρεσσιν Ὀλύμπου
 θαλάμοις, ἐνθα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων
 5 σίναγεν δένδρεα Μούσαις, σίναγεν θῆρας ἀγρώτας. μάκαρ ὦ Πιηρία
 σίβεται σ' Εὐϊος, ἤξει τε χορεύσων ἅμα βακχεύμασι, τὸν τ' ὠκυρῶναι
 διαβὰς Ἀξιὸν ἐλισσομένης Μαινάδας ἄξει,
 Λυδῖαν τε, τὸν εὐδαιμονίας [βροτοῖς] ὀλβοδόταν
 πατέρα τε, τὸν ἔκλυον εὐιππον χώραν
 10 ἦδασιν παλλίστοισι λιπαίνειν.

Cyclops 495—502=503 ff.—511 ff.

μάκαρ ὅστις εὐιάξει βοτρώων φλαιοῖσι πηγαῖς
 ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθεῖς, φίλον ἄνδρ' ὑπαγκαλίζων,
 ἐπὶ δεμνίοισι τ' ἄνθος χλιδανῆς ἔχων ἑταίρας
 μυρόχριστος λιπαρὸν βόστρονχον, αὐτὰρ δὲ θύραν τίς οἴξει μοι.

Ran. 324—336—340—353.

- Ἰακχ' ὦ
 πολυτίμοις ἐν ἔδραι, ἐνθάδε ναίων,
 Ἰακχ', ὦ Ἰακχε,
 ἔλθ' ἐτόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων
 5 ὁσίους ἐς θιασώτας,
 πολύνκαρπον μὲν τινάσσων
 περὶ κρατὶ σῶ βρύνοντα
 στέφανον μύρτων· θρασεῖ δ' ἔγκρατακρούων
 ποδὶ τὰν ἀκόλαστον
 10 φιλοπαλῖμονα τιμάν,
 χαρίτων πλείστον ἔχουσαν μῆρος, ἀγνάν, ὁσίοις
 μετὰ μύσταισι χορεύαν.

Bacchae 556. Die Verbindung der Reihen und Verse ist:

22 33 222 222 22 33

In v. 8 ist βροτοῖς jedenfalls eine Interpolation. In den beiden Schlussversen steigert sich die Stimmung zur höchsten Erregtheit, die phrygischen Flöten entfalten ihren ganzen orgiastischen Charakter, und im Rhythmus treffen alle Kunstmittel der Auflösung, Zusammenfassung und vierseitigen

anapästischen, trochäischen und iambischen μέτρα καθαρά. Am augenscheinlichsten ist der Unterschied in der Behandlung der anapästischen Anakrusis. Das anapästische Kolon eines episynthetischen Metrums wird nämlich als ein sogenanntes ἀναπαιστικὸν αἰολικόν behandelt, d. h. es kann sowohl mit der Länge wie mit der einfachen Kürze anlauten.

In den uns überkommenen metrischen Schriften der Alten ist die Lehre von den μέτρα ἐπισύνθετα sehr fragmentarisch behandelt. Das Encheiridion Hephästions erwähnt ihrer nur sieben (p. 47—52), die wir hier nach der von ihm angegebenen Eintheilung in Kola aufführen. Es sind fünf dikolische:

- α' ∪ — ∞ ... ∞ — ∪ | ... ∪ — ∪ — ∪
 Ἑρασμονίδῃ Χαρίλαε, | χοῆμά τοι γελοῖον.
 β' — ∞ — ∞ ... ∞ — ∞ | ... ∪ — ∪ ... ∪
 (Ὅκ' ἐθ' ὁμῶς θάλλεις ἀπαιλὸν χοῶ, | κάφεται γὰρ ἤδη.
 γ' — ∞ — ∞ ... | ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
 Ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελής, | ὦ ταῖρε, δάμναται πόθος.
 δ' — ∞ — ∞ — | ∪ — ∪ ... ∪, genannt ἑγκωμιολογικόν,
 Ἦ ῥ' ἔτι Λινομένη | τῷ Τυρρακῆϊ.
 ε' ∪ — ∪ — ∪ | — ∞ — ∞ —, genannt ἱαμβίλεγος,
 Πρῶτον μὲν εὖβουλον Θέμιν οὐρανίαν

und zwei trikolische:

- ς' ∞ — ∞ — | ∪ — ∪ — ∪ | — ∞ — ∞ —, genannt ἱλατωνικόν.
 Χαῖρε παλαιογόνων | ἀνδρῶν θεατῶν | ξύλλογε παντοσόφων
 ζ' ∪ — ∪ — ∪ | — ∞ — ∞ — | ∪ — ∪ — ∪, genannt ἡνδακτικόν.
 Ὅς καὶ τυπείς ἀγνώ πελέκει τέκετο | ξανθὰν Ἰθάκην.

Eine Definition des μέτρον ἐπισύνθετον gibt das Hephästionische Encheiridion nicht und gebraucht überhaupt diesen Terminus technicus nur bei dem unter δ' angeführten Verse. Wir würden nicht einmal wissen, dass alle sieben Verse zu den ἐπισύνθετα gehörten, wenn uns nicht die Scholien zu Hülfe kämen. Der Ausdruck „ἐπισύνθετον“ ist zunächst in dem Schol. A p. 26 folgendermaassen erklärt:

Ἐπισύνθετον δὲ τὸ ἐκ διαφόρων ποδῶν συγκείμενον ἀσυνφώνῳ ἀλλήλοις κατὰ τὴν ποσότητα δισυλλάβων καὶ τρισυλλάβων.

Hiernach sind die Takte, aus welchen das episynthetische Metrum besteht, der Grösse nach verschieden: die einen gehören in die Klasse der zweisilbigen (Trochäen oder Iamben), die anderen in die der dreisilbigen (Daktylen oder Anapästen). Es fehlt hier aber die Angabe, dass sowohl die zweisilbigen wie auch die

wo beide zusammen ein einheitliches μέγεθος bilden,
 heißt dies ein μέγεθος ἁμοειδές. Es ist selbstver-
 ständlich, dass die heterogenen Elemente als Bestandtheile eines
 ἑνός ἁμοειδούς nicht mehr selbständige μέγεθη, sondern
 aus μέτρα sind. Wir können also im Sinne des Scholasten
 gen: das μέγεθος ἁμοειδές besteht aus der Vereinigung eines
 ἑνός ἁμοειδούς μετρήσιμος mit einem μέτρον ἑνός ἁμοειδούς.
 Um die vom Scholasten angeführte Classification der μέγεθη ἁμοει-
 δέ in 24 αἰδέ zu überschauen, ist zunächst festzuhalten, dass
 μέτρα ἑνός ἁμοειδούς entweder trochäische und iambische oder
 dactylische, chorambische und antispastische sind; im Sinne des
 Scholasten sind nur die letzteren μέτρα ἑνός ἁμοειδούς, die beiden
 ersten dagegen μέτρα ἁμείνων. Das ἁμοειδές ist
 dann ein Metron, in welchem ein μέτρον ἁμείνων mit
 einem μέτρον ἐν ἁμοειδούς oder mit einem μέτρον ἁμείνων
 verbunden ist. Hiernach zerfallen die auf der Tabelle namentlich
 geführten 24 ἁμοειδέες in zwei Hauptkategorien:

A. Ἐπισύνθετα aus einem κῶλον ἀπὸ τετρασήμεων und einem κῶλον ἀπὸ τρισήμεων.

Es gibt zwei Arten von tetrasemischen Kola, nämlich daktylische und anapästische, und zwei Arten von trisemischen, nämlich trochäische und iambische. Sowohl das daktylische wie das anapästische kann mit dem trochäischen wie mit dem iambischen zu einem ἐπισύνθετον vereint werden, und somit haben wir zunächst vier Arten von ἐπισύνθετα. Es kann aber nicht bloss das daktylische und anapästische, sondern auch das trochäische und iambische in dieser Verbindung voranstehen (vgl. „ἐναλλάξ“ schol. p. 202, 3), und dadurch vermehren sich die vier zu acht Klassen. Einer jeden fügen wir die bei Hephästion vorkommenden Beispiele hinzu (mit den S. 366 gebrauchten Zeichen α', β', γ' u. s. w.). Für die Klasse 2, 4 und 8 fehlt es an einem Hephästionischen Beispiele.

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ τροχαικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

1. $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad | \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$ (β') 2. $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad | \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$

Ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

3. $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad | \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$ (α') 4. $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad | \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ιαμβικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

5. $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad | \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$ (γ') 6. $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad | \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$

$\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad | \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$ (δ')

Ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ιαμβικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

7. $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad | \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$ (α') 8. $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad | \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$

Das von Hephästion unter α' angeführte Metrum gestattet nach seiner Angabe sowohl die Auffassung 3 wie die Auffassung 1, d. h. es lässt sich sowohl als ein anapästisch-trochäisches wie auch als ein anapästisch-iambisches Metrum auffassen. Analog verhält es sich mit dem unter 2 und 4 und ebenso mit dem unter 6 und 8 aufgeführten Metrum. Ob beide Auffassungen vom rhythmischen Standpunkte gerechtfertigt sind, ist uns hier wo wir es nur mit der Theorie der Metriker zu thun haben gleichgültig.

Man kann die Frage nicht abweisen, ob nicht auch die von den alten Metrikern sogenannten λογαοειδικὰ δακτυλικὰ und die λογαοειδικὰ ἀναπαιστικά unter diese Kategorie der μέτρα ἐπισύνθετα fallen müssen? Sie lässt sich nur mit Nein beantworten. In einem λογαοειδικόν sind Daktylen und Trochäen oder Anapäste und Iamben zu einer einheitlichen Reihe verbunden, z. B.:

zu einer Tetrapodie $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$

zu einer Pentapodie $\infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty \quad \infty$

man,

Es ist nothwendig, auch die hierher gehörenden Arten der
 andern je durch ein Beispiel zu erläutern:

Es *bezeichnet* ein *gegründet* *sein*, § *beiläufig*

1. *bezeichnet* ein *gegründet* *sein* 10. *bezeichnet* ein *gegründet* *sein*

§ *bezeichnet* ein *gegründet* *sein*, § *beiläufig*

11. *bezeichnet* ein *gegründet* *sein* 12. *bezeichnet* ein *gegründet* *sein*

Es *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein*, § *beiläufig*

13. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* 14. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein*

§ *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein*, § *beiläufig*

15. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* 16. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein*

Es *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* *bezeichnet*, § *beiläufig*

17. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* 18. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein*

§ *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* *bezeichnet*, § *beiläufig*

19. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* 20. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein*

Es *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* *bezeichnet*, § *beiläufig*

21. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* 22. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein*

§ *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* *bezeichnet*, § *beiläufig*

23. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein* 24. *bezeichnet* ein *bezeichnet* *sein*

Bezeichnet, spezielle Bezeichnung.

Hiermit sind die 24 Arten der μέτρα ἐπισύνθετα, von denen der Scholiast spricht, abgeschlossen. Die acht ersten bestehen in der Verbindung einer daktylischen oder anapästischen mit einer trochäischen oder iambischen Reihe; die sechzehn letzten in der Verbindung einer daktylischen oder anapästischen mit einer logaödischen Reihe. Doch sind hier diejenigen logaödischen Reihen ausgeschlossen, welche mehr als einen Daktylus oder Anapäst enthalten, die daktylischen oder anapästischen Logaöden im engeren Sinne, und doch sind dies gerade die häufigsten, die mit einem δακτυλικὸν oder ἀναπαιστικὸν καθαρὸν zu einem einheitlichen Verse verbunden werden. Die nach dem Scholiasten hierher zu ziehenden Verbindungen (9 bis 24) sind so selten, dass sich nur die wenigsten von ihnen durch Beispiele aus den Lyrikern und Dramatikern belegen lassen. Es scheint, als ob der Metriker, dem unser Scholiast folgt, für die Berechnung der 24 ἐπισύνθετα lediglich eine bloss abstracte Theorie zu Grunde gelegt hat, ohne die Praxis der Metropöie zu Rathe zu ziehen (jedes der acht Metra sollte mit jedem der acht Metra verbunden werden). Das zuerst von uns vorggeführte Scholion über die ἐπισύνθετα folgt einer anderen metrischen Quelle, zufolge welcher die ἐπισύνθετα bloss in der Verbindung eines κῶλον ἐκ δισιν λάρων (Trochäen und Iamben) mit einem κῶλον ἐκ τρισυνλλάρων (Daktylen und Anapästen) bestehen; die ἐπισύνθετα der Kategorie B (Nr. 9 -16) werden hier nicht anerkannt. Ebenso gehören auch die ἐπισύνθετα Hephästions bloss der Kategorie A an.

Wir werden uns daher mit der einen der beiden Scholienstellen und mit Hephästion selber auf die ausserordentlich häufigen daktylo-trochäischen Episyntetha, wie wir sie kurz nennen können, zu beschränken haben; die in der anderen Scholienstelle ebenfalls zu den Episyntetha gerechneten Verse mit einer logaödischen Reihe haben, soweit sie überhaupt zur praktischen Anwendung kommen, mit den daktylo-trochäischen Episyntetha Nichts gemein und müssen aus der jetzt zu behandelnden Theorie der episynthetischen Strophen ausgeschlossen werden.

Die daktylo-trochäischen ἐπισύνθετα stehen in der Mitte zwischen den daktylischen, anapästischen, trochäischen und iambischen καθαρὰ und den daktylo-trochäischen μικρά (den Logaöden im weiteren Sinne); mit den letzteren haben sie die Verbindung der Taktformen der beiden ersten γένη μετρικά, mit jenen die Gleichförmigkeit der πόδες innerhalb eines und desselben Kolons.

isynthetischen Strophe aufgehoben wird, denn die Kata eines Iamben $\mu\acute{\alpha}\rho\gamma\alpha\iota\ \kappa\alpha\tau\alpha\gamma\acute{\iota}\alpha\iota$ folgen stets denselben metrischen Bildungsregeln wie die Kata der in derselben Strophe vorkommenden $\mu\acute{\alpha}\rho\gamma\alpha\iota\ \delta\alpha\sigma\acute{\iota}\nu\tau\alpha\iota$. Es ist nämlich einerlei, ob die *synthesis* daktylischer und trochäischer oder anapästischer *el* iambischer Reihen innerhalb eines und desselben Verses vollzogen wird, oder ob sie erst in der Aufeinanderfolge der zu einer Strophe verbundenen Verse zur Erscheinung kommt. Die Zusammensetzung logischer Reihen und Metren ist für die episynthetische Strophe so gut wie ausgeschlossen.

Zum Schlusse muss noch auf eine Eigenthümlichkeit des epiklassischen Systems in Beziehung auf die Classification *v* episyntetischen Verse hingewiesen werden.

Die $\mu\acute{\alpha}\rho\gamma\alpha\iota\ \kappa\alpha\tau\alpha\gamma\acute{\iota}\alpha\iota$ oder $\mu\epsilon\tau\alpha\sigma\delta\acute{\eta}$ nämlich und insbesondere *v* $\mu\acute{\alpha}\rho\gamma\alpha\iota\ \kappa\alpha\tau\alpha\gamma\acute{\iota}\alpha\iota$ des ersten und zweiten $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\tau\alpha\ \mu\epsilon\tau\alpha\gamma\acute{\iota}\alpha\iota$ sind als Hephästion in Uebereinstimmung mit der sonst uns angenommenen metrischen Tradition in dem Falle *asynartotische* *stra* zu nennen, wenn im Inhalte des Verses Synkope d. h.

Unterdrückung der Thesis und Ersatz durch *τονή* stattfi
Im anderen Falle sind sie synartetisch. Auch die dak
trochäischen *μέτρα μικτά* werden nur dann asynartetisch gen
wenn nach der Auffassung der Metriker im Inlaute des V
Synkope eingetreten ist. Die daktylo-trochäischen *μέτρα ἐπι
θετα* werden sowohl von Hephästion wie auch von seinen S
liasten durchweg als asynartetische Verse bezeich
gleichviel ob sie das anlautende Kolon als katalektisch bezw. hy
katalektisch oder als akatalektisch ansehen. Geht man n
auf diese Frage ein, so sieht man allerdings, dass Hephä
eine grosse Vorliebe dafür hat, den episynthetischen Ver
der Weise abzutheilen, dass das erste Kolon katalektisch (b
brachykatalektisch) wird. Nicht nur das erste Kolon in
Episyntheton γ'

— — — — —

ist nach ihm ein katalektisches *τρίμετρον δακτυλικόν*, wie
denn auch in der That der Fall ist, sondern auch die Epi
theta α' δ' ε' ζ' (S. 366) haben nach ihm als inlautendes K
sämmtlich ein katalektisches *ἀναπαιστικόν, δακτυλικόν, ιαμβι*
wie die auf S. 328 angegebene, genau nach Hephästions Ang
gemachte Verseintheilung ergibt. Und doch hätte nichts
Wege gestanden, dass er das erste Kolon jedesmal als ak
lektisch angesehen hätte; es hätte dies fast überall den rh
mischen Verhältnissen genauer entsprochen. Denn warum
man mit Hephästion z. B. den Vers

Χαίρε παλαιογόνων ἀνδρῶν θεατῶν ἑλλογι παντοσόφων

den Verscäsuren folgend folgendermaassen abtheilen

— — — — —

und nicht vielmehr dem rhythmischen *Megethos* der Reihen
sprechend

— — — — —

Wenn man die episynthetischen Verse in dieser Hephästion
Weise abtheilt, dann werden sie freilich fast durchgängig
einem katalektischen Kolon beginnen und mithin zu den *μέ
ἀσυνάρτητα* zu rechnen sein. Aber Ein Vers wenigstens kom
unter den von Hephästion aufgeführten *ἐπισύνθετα* vor,
welchem er selber das erste Kolon als ein akatalektisches ge
lassen muss, nämlich der Vers α'

οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἀπαλὸν χρῶα, | κάρφεται γὰρ ἡδὴ

— — — — —

von Längs- und Querschnitten regelmäßig, dessen Basis sich verjüngt und
 selten monopodisch zu messen, wovon Aristides Quintil. ein noch
 ganz richtiges Bewusstsein hat? Was für das daktylische Metrum
 bloss das Gewöhnliche, aber keineswegs das Ausschliessliche war,
 hat Hephaestion als etwas für das Metrum allgemein Gültiges
 angesehen. Ebenso, müssen wir sagen, hat er es auch mit den
pauses éternelles gemacht. Die meisten episythetischen Metra
 gehören in die Klasse der Anapaesta; Hephaestion oder ein Vor-
 gänger desselben hat den Namen Anapaesta auf alle Episy-
 theta übertragen. Wir werden hierin dem Hephaestion schwerlich
 Unrecht thun, sind aber dann auch gezwungen, den Satz fest-
 zuhalten, dass die meisten Episytheta nicht ohne Grund
 anapaestische Metra genannt wurden.

*) Die Neumen mit Bentley weichen hier theilich von Hephaestion ab,
 also mit diesen vermeintlichen Anapaesten der Neumen hat das antike
pauses éternelles nur den Namen gemein. S. die ausführliche Auseinander-
 setzung über die Bedeutung des *pauses éternelles* (und *metra aeterna*) in
 Abh. Theoria des Metr. § 33.—47.

§ 41.

Die episynthetischen und gemischten Daktylo-Trochäen im Allgemeinen.

Obwohl in der Volkspoesie der religiösen Culte das daktylische und iambische Rhythmengeschlecht seit vorhistorischer Zeit nebeneinander bestanden, sehen wir doch in der poetischen Litteratur zunächst nur das daktylische Rhythmengeschlecht auftreten, erst später gesellt sich das iambische hinzu. Jenes, durch Gleichmässigkeit und Ruhe charakterisirt und hauptsächlich dem Apollocultus entstammend, gelangte am frühesten als Maass der hieratischen Poesie und des Epos zur Blüthe: dieses gehörte in seinem raschen und feurigen Gange den frohen volksthümlichen Weisen des dionysisch-demetreischen Cultus an und erlangte erst durch Archilochus eine dem daktylischen Rhythmus gleichberechtigte Stellung; seit dieser Zeit aber begann es mehr und mehr sich in die höheren Gattungen der Poesie einzuleben und die daktylischen Rhythmen aus ihrem Principate zu verdrängen, nicht bloss deshalb, weil der iambische Rhythmus ein mehr individuelles Gepränge trägt, wie es den später erblühenden Gattungen der Poesie entspricht, sondern vor allem auch aus dem Grunde, weil er der eigentlich orchestische Rhythmus ist, die Orchestik aber in der höheren Lyrik und dem Drama von grosser Bedeutung ist.

Gleich mit dem Erscheinen des iambischen Rhythmengeschlechtes bei Archilochus sehen wir ein neues metrisches Princip auftreten, indem nämlich die Daktylen und Anapäste in den iambischen Rhythmus herübergenommen und ihm dienstbar gemacht werden. So entsteht eine Vereinigung der früher in der Litteratur scharf gesonderten Metra, die aber nicht ein neues metabolisches Rhythmengeschlecht, sondern nur eine neue Form des iambischen Rhythmus herbeiführt, da die hinzugefügten daktylischen und anapästischen Elemente aus der vierzeitigen in die dreizeitige Messung übergehen.

Der Vermittelungs- und Ausgangspunkt zu dieser neuen Form liegt also darin, dass die Daktylen und Anapäste den trochäischen und iambischen Füßen an Zeitdauer gleichgestellt werden. Der formschaffende Kunstsinn emancipirt sich von dem unbedingten Anschliessen an den sprachlichen Stoff, der nur zweizeitige und einzeitige Silben kannte, er modificirt die sprachliche Prosa nach dem Rhythmus und gewinnt dadurch dreizeitige Daktylen

thetische Daktylo-Trochäen oder als Daktylo-Trochäen schlechthin.

II. Daktylische und trochäische, anapästische und iambische Fläse werden in derselben Reihe mit einander verknüpft. Es entstehen dadurch gemischte Reihen, während auf der ersten Stufe die einzelne Reihe eine einfache war. Das Grundprincip für beide Stufen ist die Zusammensetzung heterogener Metra, aber dort zeigt sich die Zusammensetzung nur in der Vereinigung allometrischer Reihen, hier in der Vereinigung allorhythmischer Fläse, die zu einem untrennbaren Ganzen verbunden und einem gemeinsamen rhythmischen Hauptaccent unterworfen werden; dort werden nützte der vorhandenen Reihen neue Verse und Strophen, hier aber werden auch neue Reihen gebildet. Die so entstehenden Haden heißen bei den Alten *μίτρα μίτρα* *μίστρα*, wir bezeichnen demgemäß das Metrum dieser zweiten Stufe als gemischte Daktylo-Trochäen oder Logaöden.

Die erste Stufe ist in der Litteratur die frühere, sie ist gewissermaßen die mechanische Erscheinung des neuen Principes;

die zweite Stufe ist in der Litteratur die spätere, die organische Vollendung*). In Uebereinstimmung hiermit sehen wir die episynthetischen Daktylo-Trochäen schon bei Archilochus, die gemischten Daktylo-Trochäen dagegen erst bei Alkman und den Lesbierern auftreten.

Wir sahen oben, dass die Daktylen und Anapüste vorwiegend dem hesychastischen, die Iamben und Trochäen dem systaltischen und tragischen Tropos angehören; die Daktylo-Trochäen dagegen, wie sie als die Vereinigung beider metrischen Klassen anzusehen sind, haben in alle drei Tropoi Eingang gefunden. Je nach diesen Tropoi scheiden sich sowohl die episynthetischen wie die gemischten Daktylo-Trochäen in drei verschiedene Stilarten, die sich mit ebenso markirter Physiognomie herausgebildet haben wie die verschiedenen Gattungen der trochäischen und iambischen Metra.

I. In den episynthetischen Daktylo-Trochäen sind zu unterscheiden 1. die Formen des systaltischen Tropos, die frühesten Bildungen dieser Art, in der subjectiven Lyrik des Archilochus und hieraus übertragen bei den Epigrammatikern und Komikern sowie bei Hyporchematikern. 2. Die Formen des hesychastischen Tropos sind metrisch durch irrationale Länge in der trochäischen und iambischen Dipodie und durch den spondeischen Auslaut der daktylischen Elemente charakterisirt (Daktylo-Epitriten, sogenannte dorische Strophen, hesychastische Episyntetha), hauptsächlich von der chorischen Lyrik gebraucht, in das Drama nur durch Entlehnung übergegangen. Wir behalten den von uns zuerst gebrauchten Namen daktylo-epitritische Strophen bei, da mit demselben die Elemente dieser Strophen am kürzesten und klarsten bezeichnet werden, der Name dorische Strophen aber nicht das Metrum, um das es sich für uns handelt, sondern die musikalische Harmonie bezeichnet. 3. Die Formen des tragischen Tropos, eine späte Bildung, deren ausgedehnter Gebrauch nicht über Euripides hinaufreicht; in ihnen sind die den iambischen und trochäischen Strophen der Tragiker eigenthümlichen (synkopirten) Reihen mit daktylischen und anapästischen gemischt. Diese drei Stilarten sind einerseits durch die

*) Wir betonen „in der Litteratur“, denn die Logaöden gehen auf eine Entwicklungsstufe der griechischen Metrik zurück, in welcher das daktylische und iambische Rhythmengeschlecht noch nicht scharf geschieden waren. S. unten § 48.

Charakter. Ueberhaupt war in der klassischen griechischen Lyrik es gemischten Daktylo-Trochäen das weiteste Feld bestimmt, es werden zuletzt ein universelles Metrum und überragen die piyalhetischen Daktylo-Trochäen und die Strophen aus einfachen Metren bei weitem an Häufigkeit des Gebrauchs; sie innen zum Ausdruck der mannichfachen Stimmungen und andieren allmählich besonders bei Euripides die sonst so scharf getrennten Unterschiede des Epos in den Rhythmen. Im Allgemeinen sind die epikalhetischen Daktylo-Trochäen eruster und dertlicher, jedoch in diesem Charakter durch den Tropen mannichsch modifiziert, die gemischten Daktylo-Trochäen beweglicher, flatter und geschmeidiger und gerade durch ihre moderne Eleganz in ein conventionelles Universal-Metrum, in welchem man durch rhythmische Modifikationen alle möglichen Stimmungen ausdrücken kann, für einen ausgebreiteten Gebrauch geeignet und vorzuzug. In beiden Formen liegt jedoch der iambische Takt in einheitlicher Rhythmus zu Grunde und beide sind recht eigentlich das Organ der höheren Lyrik und Orchestik.

Erster Abschnitt.

Daktylo-Trochäen.

(Episynthetische Daktylo-Trochäen.)

A. Systaltischer Tropos.

§ 42.

Archilocheische Daktylo-Trochäen und daktylo-ithyphallische Strophen.

Die hervorragende Bedeutung, welche Archilochus für Metrik durch Einführung des trochäischen und iambischen Rhythmus in die litterarische Poesie hat, wird noch dadurch erhöht, dass er es ist, der die Metra der beiden Rhythmengeschlechter vereinigte und hierdurch ein Princip zur Geltung brachte, welches in der Folgezeit der griechischen Poesie einen grossen Reichtum freigebildeter Formen verschaffen sollte*). Die metrischen Elemente, deren sich Archilochus hierbei bediente, sind: der daktylische Hexameter, die katalektische daktylische Tripodie (die Penthemimeres), die daktylische Tetrapodie mit spondeischem oder daktylischem Ausgange, der Parömiacus, der akatalektische und katalektische iambische Trimeter, der iambische Dimeter und der Ithyphallicus. Ungeachtet der Mannichfaltigkeit dieser Elemente verbindet doch Archilochus immer nur zwei oder drei zu einer Ganzheit, meist zu einer epodischen Strophe. Dabei gilt als Grundgesetz, dass jedes Element einen selbständigen Vers bildet, d. h. nicht bloss durch Cäsur, sondern auch durch eine Verspause (häufigen Hiatus und Ancipität der Schlussilbe) von dem folgenden Elemente gesondert ist, wenn auch die Theorie der alten Metriker oft zwei Reihen als einen einheitlichen Vers ansieht**). Es sind dies nächst den stichischen Strophen und den

*. Plut. mus. 28: Ἀρχίλοχος προεξέτερε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐκ ὁμογενεῖς ἑνταῦθα. Hephaest. 47: πρῶτος δὲ καὶ τοῦτοις (sc. τοῖς ἀσυνάρτετοις) Ἀρχίλοχος κέχρηται. Dabei versteht Hephaestion unter Asynarteta Zusammensetzungen verschiedener Metra (anapästischer und trochäischer Kola nicht aber Verse, welche in der Commissur der Kola die Syllaba anceps und den Hiatus zulassen, auf die G. Hermann den Begriff der Asynarteten beschränkt.

***) Streng genommen gibt es daher bei Archilochus noch keine episynthetischen Verse, sondern nur epi-synthetische Strophen; die Kola von

bei Anakreon eine Strophe dieser Gattung erhalten, fr. 87, auch in ihrem lasciven Tone an Archilochus anklingt. Sod haben sich die Epigrammatographen vielfach jener Formen dient, Simonides, Kritias, die Alexandriner Kallimachus Theokrit und die Dichter der Anthologie, zwar hin und wieder mit einigen Modificationen in der Composition der Strophe, doch im Allgemeinen mit genauer Beobachtung der metrischen Eigenthümlichkeiten des Archilochus. Auch Horaz hat sich in Form sorgfältig an sein Vorbild angeschlossen und wir müssen ihn bei der Kargheit der Archilocheischen Fragmente zur Ergänzung herbeiziehen. — Aus der skoptischen Lyrik drang die Archilocheischen Daktylo-Trochäen in die Komödie ein, mit jener Poesie in innerer Wesenseinheit stand; sie wurde hier in ähnlicher Weise wie der iambische und trochäische Tetrameter zu einem charakteristischen Elemente der komischen Metrik ausgebildet, nicht ohne einzelne Abweichungen von Archilochus, auf die schon Hephaestion aufmerksam macht. Namentlich ist die Verbindung des Parömiacus und Ithyphallicus des sogenannten Hexametron perittosyllabes von Kratinus, Iphikrates, Aristophanes, Eupolis und selbst von Diphilus nachgebildet worden, meist an sehr significanten Stellen, wie in den Schlussgesängen, die auch sonst an den volksmässigen Ton der Archilocheischen Poesie und Metrik zu erinnern pflegen*). Wird am Schlusse der Wespen ein Gesang im Archilocheischen *προσοδιακὸν ὑπορχηματικὸν* angestimmt, zu welchem die bekannten Tragöden Karkinoi in einem ihrem Namen entsprechenden Kostüme ein Hyporchema aufführen und aus der Orchestra hinauswirbeln, während der Chor sein Lied singend nachfolgt. Demselben Metrum parodirt Kratinus in den *Deliades* einen parthenäischen Festzug und ebenfalls in einem Archilocheischen Daktylo-Trochäen-Maass apostrophirt der Chor in den *Seriphis* die öde heimathliche Insel, die nur Kräuter für Ziegenbeerd trägt. Bei dem attischen Publicum mussten diese Rhythmen einen um so freudigeren Widerhall finden, als Archilochus gleich Homer ein Gemeingut von ganz Hellas geworden war.

Die daktylo-trochäischen Metra des Archilochus sind folgende

1. Trimeter und daktylisches Penthemimeres epodisch verbunden, in den Archilocheischen Fragmenten am häufigsten

*) Acharn. 1230. Aves 1755 ff.

²²) Rephaatien 14; Sardin 1898; Dörmel. 511. 628; Floren 1902
(Pseudomischocyttus Archibolus).

5. Hexameter, iambischer Dimeter und daktylische Penthemimeres Horat. epod. 13: *Horrida tempestas caelum traxit et imbres | nivesque deducunt Iovem; | nunc mare silvae**). — In dieser wie in der vorausgehenden Strophe die drei Elemente von einander durch eine Verspause (Hiatus) abgesondert, wie sich von selbst versteht, regelmässige Cäsur) gesondert, nicht bloss das erste von dem zweiten, sondern auch das zweite von dem dritten, Horat. epod. 11 v. 6: *Ina furere, | silvis honorem decuit, 10: latere | petitus, 26: consilia* 14: *mero | arcana, 24: mollitie | amor*; Epod. 13 v. 8: *vice. n* 10: *pectora | sollicitudinibus, 14: flumina | lubricus*. Mithin bildet noch ein jedes Element (der Hexameter als ein Element gerechnet) für sich ein isolirtes Ganzes, einen selbständigen, durch Pause geschiedenen Vers, und diese Form der Verbindung bezeichnet eben die ersten Anfänge der daktylo-trochäischen Composition. Archilochus wagte zwar die Metra verschiedener Rhythmengeschlechter in derselben Strophe zu vereinigen, aber noch nicht zu einer Verseinheit zusammenzuschliessen. Dieser Standpunkt wurde erst in den Daktylo-Epitriten überwunden, wo die Wirkung des Rhythmus durch die Häufigkeit der Verspausen beeinträchtigt worden wäre, während diese dem leichten und tändelnden Anacreontischen Stile noch angemessen war.

6. Parömiacus und Ithyphallicus, genannt *prosodiac hyporchematicum* Plot. 2664, *prosodiacum* Mar. Vict. 2580, *Anaclochium* Varro ap. Diomed. 514, *τεράμετρον* Hephaest. 28; Ath. 10, 515 d. Vgl. Hephaest. 47 ff.; Serv. 1825; Terent. Maur. 18. Bei Archilochus und den Lyrikern sind beide Reihen der strenge Cäsur auseinander gehalten, die Schlussasilbe des Parömiacus ist anceps, Hiatus ist nicht nachzuweisen; die Anacreontica einsilbig und anceps, was die kyklische Messung der Anapäst bekräftigt; scheinbare Anapäste hat schon Hephästion durch die Annahme der Synekphonesis entfernt; nach der ersten Ansicht ist Contraction gestattet, fr. 79—82:

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χοῦμά τοι γελοῖον
 ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἰταίρων, τέρεται δ' ἀκούων. —
 φιλέειν στυγνὸν περ ἴοντα μηδὲ διαλίγεσθαι. —
 ἀστῶν δ' οἱ μὲν κατόπισθεν ἦσαν, οἱ δὲ πολλοί. —
 Ἰήμητρί τε χεῖρας ἀνέξων

*) Servius 1826; Diomed. 515, 528.

im. Lehnw. II, 1: τοῦτο δ' ἐστὶν τὸ πῦρ διπλὸν ἄν-
 ῥος | ἔχει καὶ διπλόν . . . | Cratin. fr. inc. 51: γὰρ δ', ὃ μὲν
 ἀνθρώπων ἔχει, καὶ διπλόν, | καὶ ἔχει διπλὸν ἀνθρώπων ἀνθρώπων
 οὐ καὶ διπλόν, | αὐτὰρ δ' ἔχει οὐ καὶ διπλόν ἀνθρώπων ἀνθρώπων.
 pol. Poeta fr. 23: ὃ δὲ διπλόν, καὶ αὐτὸ οὐ καὶ διπλόν ὡς διπλόν
 ., Pherecrat. Ipcra fr. 3: ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων
 . | Eubul. Orhane fr. 4: καὶ διπλόν ἀνθρώπων ἀνθρώπων
 ἔχει — ο (γ) | Diphil. Anaxiom. fr. 1: ἀνθρώπων ἔχει ἀνθρώπων, ὃ
 ἔχει, ἀνθρώπων δὲ ἀνθρώπων. — Ausserdem findet sich bei Kralinus
 : Nebenform mit logischen Anspielungen, wie ebenfalls schon
 dasselbe 50 bemerkt, freilich mit dem wunderlichen Zusatz:
 τοῦτο δὲ διπλόν ἀνθρώπων, ὡς οὐ καὶ διπλόν ἀνθρώπων ἀνθρώπων
 ἀνθρώπων.

Cratin. Archil. fr. 3: ἔχει διπλόν ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων.

Cratin. Drapet. fr. 1. 2:

ἀνθρώπων, ὡς οὐ καὶ ἀνθρώπων

ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων. —

οὐ καὶ ἀνθρώπων ἀνθρώπων

ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων.

Den Unterschied der metrischen Bildung bei Archilochus und den Komikern erklärt Hephaestion p. 47 f. aus einer verschiedenen Auffassung der Reihen: Archilochus hat das Metrum als *Pariniacius* und *Ithyphallicus**), die Späteren als *Prosodiacus* und katalektisch-iambischen Dimeter gemessen:

[illegible]

Hierdurch wird nicht bloss ein metrischer Unterschied bedingt²², sondern auch ein Unterschied in der Ausdehnung des Rhythmus, denn der Prosodiacus hat den Umfang einer Tripodie, der Paromiacus dagegen den einer Tetrapodie:

und

Der Archilocheische Vers hat daher rhythmisch den Umfang einer Oktapodie oder eines Tetrameters, und in der That wird er von Hephaestion 28 *τετράμετρον* genannt. Die Definition des Servius 1825 *Archilochium constat parocmiaco et ithyphallico* passt daher nur auf den Archilocheischen Vers, ebenso Terent. Maur. 1839, Mar. Victor. 2580; der Name *prosodiacum hyporchematicum* Plot. 2664 (schlechthin *prosodiacum* Mar. Victor. l. l.) dagegen passt nur für den Gebrauch dieses Verses bei den Komikern und dient uns zugleich als Anhaltspunkt, dass wir in Vesp. 1518 ein Hyporchem zu sehen haben, eine Thatsache, die übrigens auch aus dem sonstigen Charakter des Liedes feststeht. Dem Hephaestion Recht hat, wenn er die Verse bei den Komikern in einen Prosodiacus und eine iambische Reihe zerlegt, findet auch darin seine Bestätigung, dass sie in den Vesp. und bei Cratin. Drapetid. mit dem einfachen Prosodiacus gemischt werden.

7. Daktylische Tetrapodie und Ithyphallicus, nach der äusserlichen Auffassung einiger alter Metriker *ἑξάμετρον περισπλάβης* oder *ἡρῶον ἠῦξημένον* genannt***). In stichischer Composition lässt sich dies Metrum nur bei den Komikern nach-

* Hephæst. p. 28: πρῶτος δ' Ἀρχιλόχος ἐχρήσατο τῷ μεγέθει τῆς
(sc. τῷ παροιμιαικῷ) ἐν τοῖς τετραμέτροις προτάξας αὐτὸ τῷ Ἰθυοφάλλῳ.

****)** Der Parömiacus, nicht aber der Prosodiacus, gestattet Zusammenziehung des inlautenden Anapästes, vgl. unter den Daktylo-Epitriten.

*** Hephæst. 50; Serv. 1825 (*Archilochium*); [Caes. Bass.] 2665 (*Alonum* *ἐπτακαίδεκασύνταρον*; Atilius Fort. 2702; Mar. Victor. 2666. 2612 (*Archilochium*); Plotius 2663 (*logaedicum Archilochium ithyphallicum*); Diom. 260 (*Archilochium*); Plutarch. mus. 28.

εὐαλὲς | καλὴν καὶ ἀγλαὴν ἐπαύρατον ἔργον· κλέπας δὲ στρεβλὸν
 αἰὲς ᾠδόνει; von anderen Strophen ist bloss das Hexameter
 Altsyllabes erhalten, die iambische Reihe fehlt, fr. 100: εὐαλὲς
 ἢ στρεβλὸν ἔπειτα γῆρας νέεσθαι γὰρ ἤδῃ, fr. 114: αὐτοῖσι καὶ
 ἔργον ἴσας κοῦρον ἔμεινεν Περικλῆος, fr. 115: καὶ βέλτερον
 ἢ δεινὸν αἶμα, αἶμα δὲ καὶ ἔμεινεν. Simonid. fr. 112; Anthol.
 I 13, 20. In der Horatiuschen Nachbildung dieses Metrums
 ist sich von Syllaba anceps und Hiatas nach der daktylischen
 ihr kein Beispiel, Od. 1, 4: solitus avis hinc grata vice | avis
 feroni | trochaeus hinc machina carinae. Ter. Maur. 2938;
 Rud. Anthol. M. 265. — 1) Zwei Reihen, ein akatalektischer
 d ein katalaktischer iambischer Trimeter folgen bei
 von. epigr. 12:

Ἀγλαῖον καὶ εὐαλὲς καὶ εὐαλὲς εὐαλὲς καὶ εὐαλὲς
 εὐαλὲς καὶ εὐαλὲς, εὐαλὲς καὶ εὐαλὲς
 εὐαλὲς καὶ εὐαλὲς καὶ εὐαλὲς καὶ εὐαλὲς.

*) Vgl. über den Zusammenhang der beiden Fragmente S. 389. Anders
 gk Comment. p. 128.

c) Zwei katalektisch-iambische Dimeter*) gehen voraus Kallimach. epigr. 41: *Δήμητρι τῇ Πυλαίῃ, τῇ τοῦτον οὐκ Ἰλιάσ γῶν Ἀχρίσιος τὸν νηὸν ἐδείματο, ταῦθ' ὁ Ναυκρατίτης*. Ebens. Anthol. Pal. 13, 25. — d) Ein Hendekasyllabon Phalaecium geht voraus Theocr. epigr. 18: *Ὁ μικρὸς τὸδ' ἔειπξε τᾷ Θρείσσει Μήδειος τὸ μῦθον ἐπὶ τᾷ ὁδῷ κηπέγραψε Κλείτας . . .*: dieselbe Reihe folgt Kallimach. epigr. 41: *ἱερὴ Δήμητρος ἴγω ποτε: καὶ πάλιν Καβείρων, ὄνερ, καὶ μετέπειτα Δινδυμῆς*; — e) Eine logaödische Hexapodie mit Anakrusis folgt Simonid. 148: *πολλάκι δὴ φυλῆς Ἀκαμαντίδος ἐν χοροῖσιν Ὁραὶ ἀνωλόλυξαν κισσοφόροις ἐπὶ διθυράμβοις* u. s. w.

Daktylo ithyphallische Strophen der chorischen Lyrik
und des Dramas.

Die Verbindung des Ithyphallicus mit daktylischen Elementen, welche zuerst in dem Archilocheischen Hexametron perittosyllabum und Prosodiakon hyporchematikon vorliegt, sehen wir in dem weiteren Verlaufe der metrischen Kunst auch in der chorischen Lyrik auftreten, wo sie zu den daktylo-ithyphallischen Strophen führt. Der Ithyphallicus bildet hier wie bei Archilochus den Schluss des Verses, die übrigen metrischen Elemente sind dem Genius der höheren Lyrik gemäss bei weitem mannichfacher, die Verse werden bis zu drei und vier Reihen ausgedehnt, doch zeigt sich in dem geringen Umfange der Strophen eine an die frühere Kunststufe erinnernde Einfachheit. Von den Lyrikern ist uns nur ein Beispiel dieses Metrums erhalten, nämlich das von Didymus u. A. dem Pindar zugeschriebene Epinikion Olymp 3 eine Strophe von drei und eine Epodos von zwei Versen**. Bereits Böckh Pind. I, p. 373 hat mit scharfem Blick auf die Analogie archilocheischer Verse aufmerksam gemacht. Den Verlust weiterer Beispiele ersetzen uns auch hier einigermaassen die Nachbildungen des Dramas; daktylo-ithyphallisch ist die Ode in der Parabase der Frösche, die im Metrum und dem Anfangsverse einem Lyriker entlehnt ist***), und vielleicht Frag

* Hephaest. 56.

** Ob wir diese Strophe mit Recht zu dem systaltischen Tropos zählen kann fraglich erscheinen; doch ist der Ton jedenfalls viel bewegter als in den hesychastischen Daktylo-Epitriten; vgl. v. 19 *ἰκίτας σίδιν ἰσχυρὰν Ἀρδίας ἀπὸν ἐν αἰθέρι*.

*** Vgl. § 43. 46. Das Original ist uns für die Strophe nicht überliefert; für die Antistrophe bemerkt der Scholiast (v. 706): *τοῦτο ἔστι*

acht. Auflösung der Anis findet in diesen Elementen nicht statt.

Die daktylischen Elemente überwiegen numerisch die trochäischen und bilden regelmäßig den Anfang des Verses. Am häufigsten sind daktylische Tripodien und Pentapodien (die älteren vorwiegend bei Pindar), seltener Tetrapodien gebraucht. Die Schlussverse der Strophen beginnen mit Ausnahme von Ol. 5 od. sämtlich mit einer zweiheiligen*) Anakrusis, wodurch ein anapästischer Rhythmus entsteht. Bei der Verbindung zweier Elemente im Innern des Verses wird gewöhnlich die Synkope + Thesis angewandt, daher die meisten daktylischen Reihen *d* eine Anis ausgehen; bloss in der Strophe der Andromache I die Synkope vermieden. Bei Pindar erfährt der erste daktylische Fuss des Verses regelmässig Contraction, ein inlautender aktylus nur einmal bei einem Eigennamen v. 18:

αἰὲρ δ' ἄποιρ αἰὲρ φέρε' ἄποιρ τε αἰὲρ δροπρ.

an den übrigen hierher gehörenden Strophen ist die zweiheilige

wie in Götters *§* Anmerk. „*id est ἴσα ἑπὶ τὴν ἰσὴν πρὸς τὴν ἀντίστοιχον, αἰ ἀντίστοιχον*.“
ie haben hier eine Nachbildung wie in der Ode der zweiten Parthena + Raten, wo die Strophe einem Pindarischen Proseion nachgebildet ist, überall der erste Vers der Antistrophe das Parodie einer Epiphiischen als enthält, natürlich mit Beibehaltung des in der Strophe gebrauchten metrischen Metrums.

*) Einheilige Anakrusis in den angeführten Fragmenten des Kallinos, an diese hierher zu ziehen sind.

Thesis nur Ran. v. 4 der Antistrophe contrahirt. Die logaödi Bildung der daktylischen und anapästischen Tripodie ist Pindar eigenthümlich, Olymp. 5 *στροφ.* 1. 3.

Diese durchgehenden Gesetze lassen die daktylisch-ithyphallichen Strophen als eine eigenthümliche Stilart erscheinen, nach den Nachbildungen der Dramatiker zu schliessen, von höheren Lyrik vielfach cultivirt war. Dass wir sie in den Epikien nur einmal finden, spricht nicht dagegen, denn auch anderen Strophengattungen hat derselbe Zufall gewaltet. Recht sagt daher Böckh von Olymp. 5: *metrum eximium, quod a ceteris Pindari carminibus mirum quantum distans*. Abweichung besteht nicht allein in dem geringen Strophenumfange*), sondern ebenso sehr in der Bildung der einzelnen Verse, wozu sich bei Pindar keine Parallelen finden. Der Ithyphallicus wird zwar auch in den sogenannten äolischen Strophen zugelassen, aber niemals als ein für jeden Vers nothwendiges Element und nie mit vorausgehenden daktylischen Reihen, die Vorwalten gerade zu den Eigenthümlichkeiten von Olymp. 5 gehört. Misst man diese Strophe an den Daktylo-Epitriten, stellt sich ein noch grösserer Unterschied heraus. In den Daktylo-Epitriten Pindars ist der Ithyphallicus ausgeschlossen, während er hier die trochäische Primärform ist; dort bildet der Epitrit das überall nothwendige Element, während er hier gänzlich gebraucht wird; dort ist die daktylische Pentapodie selten, dass wir sie in den sämtlichen daktylo-epitritischen Epikien Pindars nur ein einziges Mal nachweisen können, dagegen kommt sie in fünf Versen dreimal vor und, was von wesentlicher Bedeutung ist, überall mit anlautendem und einmal mit inlautendem Spondeus, während in den Daktylo-Epitriten Pindars der an- und inlautende Daktylus ohne Ausnahme nicht gehalten ist. Man darf daher Olymp. 5 ep. 1 nicht mit Nem. ep. 2. 3 vergleichen, denn diese beiden Verse haben auch nicht ein einziges Element gemeinschaftlich.

An die daktylo-ithyphallichen Strophen schliesst sich An. 1313, wo jeder Vers mit einer fast überall zweisilbigen Anakrusis beginnt und mithin die daktylischen Reihen durchgängig zu Anapästen, die Ithyphallici v. 2. 3. 7 zu Hemiamben werden.

*) So v. Leutsch Philol. I S. 121: „Es liegt dies weniger oder gar nicht in den einzelnen Versen, ... allein der geringe Umfang der Strophen und Epoden, die ungemeine Einfachheit aller Verse müssen auffallen.“

γελασμένον Κλεισμένης, ἔφ' εἰ δὲ γέλοιον ἀπαδείκτον ἦεν
 ἀνδραγαθὸν ἄγαντα γέλοιον,
 καὶ πρῶτον δὲ γέλοιον αἰνέον· αἰνέει δ' ἀνδραγαθὸν ἀγέτον ἄγαν,
 ὃς ἀνέστη, νῦν ἴσμεν γέροντα.

————— *)
 —————
 —————
 —————
 —————
 —————

Andromach. Parod. α' 117—120—126—134.

ἂν γινώσκῃς, ὃ τίς τῶνδε σκάνδαλ' αὐτὸν ἀνδραγαθὸν ἔργον εὖδ' ἔσται,
 ὅστις ἄνθρωπος ἴσμεν καὶ αὐτὸν σκάνδαλ' ἔσται, εἰ σὺ μὲν ἀνδραγαθὸν
 ἴσμεν καὶ ἀνδραγαθὸν αἰνέον ἔσται,

*) Die Abtheilung des ersten Verses in Reiben ist unrichtig. So viel
 ist fest, dass die daktylische Heptapodie das erythraische Maas der
 Oberzeigt und mithin nicht eine einheitliche Reihe bilden kann. Im
 letzten ist die Karykthende: 2 3 3 | 2 3 3 4 | 4 3 3 4

οἱ δὲ καὶ Ἑρμιόναυ ἱριδι στυγερά συνελῆσαν, τλάμον' ἀμφὶ λι-
5 διδύμων ἐπ'ίκοινον ἑοῦσαν ἀμφὶ παῖδ' Ἀχιλλέως.

Ans $1313 - 1322 = 1325 - 1334$.

Κ. ταχὺ δ' ἄν πολυάνορα τὰν πόλιν καλοῖ τις ἀνθρώπων.

11. τύχη μόνον προσείη.

Υ. κατέχουσι δ' ἔρωτες ἡμᾶς πόλεως. Π. θάπτιον φέρειν κτελόν.

Α. τί γὰρ οὐκ ἐνι ταύτῃ

ὁ καλὸν ἀνδρὶ μεταικεῖν;

Σοφία, Πόθος, ἀμβρόσιαι Χάριτες τό τε τῆς ἀγαπόφρονος Ἡε-
 ρυάμετρον πρόσωπον.

§ 43.

Hyporchematische Daktylo-Trochäen.

In der Archilocheischen Poesie waren die daktylo-truch-
schen Metra auf wenige Reihen und einen geringen Strophen-
umfang beschränkt, im Hyporchema, das wie jene dem sym-
metrischen Tropos angehört, eröffnete sich ihnen ein weites Ge-
biet, wo sie zu kunstvoller Bildung gelangen konnten. An
Stelle der kleinen typischen Strophen tritt ein immer mehr
Wechsel in der Verbindung der Reihen, die von der Tripodie
bis zur Hexapodie gebraucht und zu grösseren Perioden zu-
sammengeschlossen werden. Das Metrum wird durch kunstvolle
Benutzung der Synkope, Auflösung und Zusammenziehung mit
den feurigen Tanzweisen und dem mimetischen Charakter der
Hyporchemas in Einklang gesetzt und trägt ein so eigen-
thümliches Gepräge, dass es sich sowohl von den Archilocheischen
wie von den hesychastischen und tragischen Daktylo-Truch-
sen genau absondert und eine eigene Stilart bildet.

zwei daktylische und eine iambische Reihe werden zu einer einfachen Strophe vereinigt. Ob auch die längere Strophe fr. 60: *εἰκόνα δ' ὅπως ἀνέσται* zu zwei *ἀνέσται* höher zu zählen oder als logädisch anzusehen ist, darüber s. die Logöden III, 2, 8. — In ihrer künstlerischen Vollendung treffen wir die hyperchematischen Daktylo-Trochäen erst bei Pindarus und Pindar, von denen freilich nur geringe Bruchstücke auf uns gekommen sind; noch unbedeutender sind die Fragmente des Simonides und Bakchylides. Bei dem Untergange der hyperchematischen Literatur müssen uns die freien Nachbildungen der Komödie sehr willkommen sein. Aristophanes lässt nämlich am Schluss der *Lykistrai* den Chor der Spartaner und Athener hyperchematische

²⁾ Plat. *men.* 10: *ἄλκιμα γὰρ περ' Ἀγέλας πόλεως πρυτανίσαντες* *Ἰσθμίου, πρυτανίσαντες περ' αὐτῆς πόλεως καὶ Ἀγέλας πόλιν, διὰ δὲ καὶ Πύργου* *Ἰσθμίου καὶ Ἰσθμίου καὶ Ἀγέλας πόλιν καὶ πόλιν Ἰσθμίου* *Ἰσθμίου, καὶ Ἀγέλας πόλιν Ἰσθμίου.* Vgl. Bütschli *Rh. Mus.* 1848 S. 100.

³⁾ Ueber die Meinung des Trimeter vgl. Bueh 20 fr. 1.

Tänze im daktylo-trochäischen Metrum aufführen. Es ist kein Zweifel, dass der Dichter die Rhythmen des spartanischen Hyporchemas ebenso getreu wie den spartanischen Dialekt wiedergibt. Hyporchematische Daktylo-Trochäen finden wir ferner in der Ode der ersten Parabase der Vögel, in welcher Aristophanes was sonst so vielfach in den Oden der Parabasen das bekannte Vorbild irgend eines Lyrikers copirt hat. Sodann hat sich die Sikkos des Satyrdramas die hyporchematischen Daktylo-Trochäen angeeignet, wenigstens gibt der Cyclops zwei Beispiele. Endlich gehört hierher das bewegte Bakchikon in den *Bakchae* des Euripides*). Alle diese Lieder tragen so sehr das Gepräge einheitlicher metrischer Composition, dass wir sie als die letzten Ueberreste einer ausgedehnten metrischen Stilart anzusehen haben. Bloss Pindar fr. 107 unterscheidet sich durch das Vorwalten der daktylischen Reihen und muss bei der Unsicherheit des Textes und dem Mangel analoger Bildungen aus der folgenden metrischen Theorie ausgeschlossen bleiben.

Die Trochäen und Iamben, die als das Grundmetrum des diplasischen Rhythmengeschlechtes die vorwiegenden Reihen sind, treffen in ihrer Bildung am nächsten mit den iambo-trochäischen Monodieen des Euripides zusammen, nicht etwa als ob sie den letzteren als Vorbild gedient hätten, sondern vielmehr aus einem inneren Grunde, nämlich wegen des mimetischen Charakters, der jenen Monodieen und dem Hyporchema gemeinsam ist. Vgl. § 35. Die Mimesis ist zugleich der Grund, dass die antistrophische Responsion von den hyporchematischen Daktylo-Trochäen, so weit sie uns vorliegen, ausgeschlossen ist: wenigstens Aristoteles berichtet von den Monodieen, dem Nomos und dem (späteren) Dithyramb, dass hier die Mimesis der antistrophischen Bildung widerstrebe, da sich die Musik im Rhythmus und Metrum wie Melodie und Harmonie dem fortwährenden Wechsel der Situationen und Stimmungen anzuschliessen habe. — Unter den trochäischen und iambischen Reihen walten die Tetrapodieen vor, von denen gewöhnlich zwei zu einem Tetrameter vereint sind; aber auch die Hexapodieen und Pentapodieen sind beliebte Reihen. Pratin. 7. 10. 14. 16; Bacch. 20; Av. 4. 6. 12; mit Synkope nach der dritten Arsis *Kyklops* 608, 5: ἀλλ' ἴτα,

*) Ueber den Zusammenhang dieser Stellen mit dem hyporchematischen Tropos s. unten S. 400.

durch die ununterbrochene Folge von Anis und Thesis bis zur Verspause gewahrt wird; man vergleiche *Kyklops* 356, 8 und *Lysistr.* 1279:

παύλες μὲ αἰὲς ἴδω, παύλες δὲ θρηναίων.
αἰσχυρὰ παύει, θυγὼς το παύοντα, ἵνα δὲ σώσωσι Ἄγριαυ

mit *Agem.* 164:

οὐκ ἔγω ἀποκινῶμαι αἰνὰ ἱερὰ καὶ πάρος.

Wo die Synkope in den hyporchematischen Daktylen gebraucht ist, läßt sich fast überall ein Zusammenhang dieser Form mit dem Gedankeninhalt bemerken; sie trifft entweder die Schlussthese einer Dipodie, *Lysistr.* 1247, 4: *αὐτοῦτον θεῖατος πορὶ αἴα*, oder die Thesen zweier aufeinander folgenden Fluxes im Anfang oder Ende der Reihe (vgl. § 26), *Lysistr.* 1247, 2: *τοῖς τ' Ἀσπασίῳ*, v. 5: *τοῖς Μήδῳ τ' Ἀσπασίῳ*, v. 9: *ἦν γὰρ αἰσχυρὰς αἰς Ἀσπασίῳ* (— — — — —), *Kykl.* 356: *αἰσχυρὰς ἀσπασίῳ*, *ἡ Κόκκυξ*, v. 4: *ἀσπασίῳ, ἀσπασίῳ μὲν ἔσται*. Der gedehnte achsensittige Spondeus fällt hier überall auf besonders hervorstechende Worte: die nachdrucksvollen Längen marken das Große,

Gewaltsame und Furchtbare, und gerade in dem Contraste, der hierdurch dem sonst so leichten und bewegten Rhythmus gegenüber hervorgerufen wird, beruht ein grosser Theil des mimetischen Charakters. Ja sogar ganze Reihen aus blossen dreizeitigen Längen werden gebildet, Lysistr. 1247, 10 bei der Schilderung des unermesslichen furchtbaren Heeres der Perser: τὰς ἐνάμους τοὶ Πέρσαι. Bacch. 576, 19: Δίου βροντᾶς (der allgewaltige Donner des Zeus, der die Gemüther mit Schrecken erfüllt). Kyklops 356, 14: κόπτων, βροίκων (die grausenerregende Unthat des Kanibalen). Auch in den trochäischen Strophen des tragischen Tropos kamen diese Dehnungen vor, vgl. § 25.

Die daktylischen und anapästischen Elemente sind wie die trochäischen und iambischen am häufigsten tetrapodisch, entweder ist die Tetrapodie ein selbständiger Vers (so vielleicht auch Bacch. 576 v. 12), oder sie wird mit einer zweiten daktylischen oder einer trochäischen Tetrapodie zum oktapodischen Verse vereint; Pentapodieen finden sich Aves 737, 5: ἰζόμενος μελίας ἐπὶ θυλλοκόμον. Bacch. 576, 6: πῦρ οὐ λείσσεις οὐδ' αἰγάζει Στιμέλας; Lysistr. 1297, 9: ἀμπάλλοντι ποδοῖν πίκην' ἀγχομῶαι. | ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ἔπερ Βαχχᾶν; eine katalektisch-anapästische Hexapodie mit Synkope ist Pratin. 1, 4: μετὰ Ναιάδων οἶά τε κίχρον ἄγοντα, analog der synkopirten anapästischen Tetrapodie Lysistr. 1247, 14: πανσαίμεθα· ὦ δεῦρ' ἴθι, δεῖρ'. Die in den trochäischen Strophen der Tragiker üblichen daktylischen Pentapodieen mit gedehntem Schlusspondeus (also Hexapodieen nach rhythmischer Geltung) finden sich im Kyklop (356, 3. 15; 608, 4); eine ähnliche Bildung ist Kykl. 608, 7: κίγῳ τὸν γιλοκισσοφόρον Βρόμιον, wo der anlautende Spondeus aus gedehnten Längen besteht; vgl. Lysistr. 805: κίγῳ βοῦλον μῦθόν τιν' ὅμιν ἀντιλέξαι.

Was die metrische Behandlung der Daktylen betrifft, so macht das Hyporchema von der Freiheit der Zusammenziehung je nach Ton und Inhalt häufigen Gebrauch; an jeder Stelle ist der Daktylus contractionsfähig; daktylische Reihen, in denen nur ein einziger nicht zusammengezogener Daktylus sich findet, sind häufig genug, Lysistr. 1247, 1: ὄρμαον τὼς Κυρσαρίας· ὦ; Lysistr. 1297, 10: ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ἔπερ Βαχχᾶν, Kyklop 356, 6: μὴ μοι μὴ προδίδον, eine katalektische Tripodie, welcher v. 11 ἐγλῆς ὦ τλαῖμον analog steht, nur dass in der letzteren auch der zweite Fuss contrahirt und die Schlussilbe anceps ist.

Lysistr. 1297, 11: *ὑποχρηματίζων* und *κατακρηματίζων*, *ἀγῶνας δ' ἔσθλους* setzt. In diesen scharfen Contrasten stehen die hyporchematischen Daktylo-Trochäen vor allen Rhythmen oben an. — Endlich sind die Daktylen und Anapäste mit logaödischem Schlusse zu bemerken, Lysistr. 1270, 4. G. 7; 1247, 3; Bacch. 576, 21; ihnen analog stehen kolisch-daktylische und pherekratische Reilen, die jedoch nur selten eingemischt sind.

Der Mannichfaltigkeit der metrischen Bestandtheile entspricht die kunstvolle eurhythmische Responsion der Reilen, die in den daktylo-trochäischen Hyporchemen im Einklang mit den mannichfachen Verschlingungen des feurigen Tances zur höchsten Vollendung ausgebildet ist. Wir haben bereits oben bemerkt, dass eine antistrophische Responsion, soweit wir urtheilen können, nicht stattfand; das Hyporchema verlief in einander alloiostrophische Parthien, die sich durch Wechsel des Tones und des Inhaltes von einander absonderten. So zerfällt das erste spartanische Tanzlied der Lysistrata in zwei Alloiostropha, das erste v. 1—10 (die Kämpfe der Spartaner und Athener gegen die Perser) und das zweite v. 11—14 (der neue Friedensbund unter den Hellenen); das Bakchikon des Euripides, Bacch. 576, dessen hyporchematischer Charakter schon allein durch das Metrum feststehen würde, zerfällt in drei Parthien, die kammersich durch drei prooedische Interjectionen v. 1. 9. 15 geschieden sind; das Fragment des

halb dieser alloiostrophischen Theile tritt nun eine sehr kunstreiche eurhythmische Responsion in den Reihen hervor; am häufigsten sind ausgedehnte mesodische, palinodische und tristichisch-

Pratinas fr. 1.

τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
τίς ἔβρις ἔμολιν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;
ἔμὸς ἔμὸς ὁ βρόμιος, ἔμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἔμὲ δεῖ καταγεῖν ἀν' ὄρεα θύειν
μετὰ Ναϊάδων οἷά τε κύκνον ἄγοντα

5 ποικιλόπτερον μέλος.

τὰν αἰοδὴν κατέστασε Πιπρὺς βασιλίαν·
ὁ δ' ἀγλὸς ὕστερον χορηνέτω·
καὶ γὰρ ἐσθ' ὑπερήτας.
κώμῃ μόνον Θυραμάχοις τε πνυγμαχίαισι νέων (ἐ)θέλει
10 πάροινον (nicht παροίνων) ἔμμεναι στρατηλάτας.

παῖτ' τὸν Φρύγ' αἰοδοῦ (?)
ποικίλλον προαχέοντα· γλέγετ' τὸν ὀλεσισιαλονκάλαμον,
λαλοβαρυνόπα παραμελορηθμοβάταν θ' ὑπαί
τρυνπάνῳ δέμας πεπλασμένον.

15 ἦν ἰδοῦ· αἶδε σοι δεξιὰ καὶ ποδὸς
διαρρηγὰ, θριαμβοδιθύριμβε·
κισσόχαιτ' ἀναξ ἄκουε τὰν ἐμὴν
Δωρίον χορείαν.

Lysistr. 1247. Spartan. Hyporchem.

ὄρμαον τὼς κρησανίως, ὦ Μναμόνα, τὰν τεὰν
μῶαν, αἵτις οἶδεν ἀμὲ τὼς τ' Ἀσαναίως,
ὅκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἀρταμιτίῳ
πρόκυρον θείκελοι ποτιὰ κᾶλα
5 τὼς Μήδως τ' ἐνίκων.
ἀμὲ δ' ἀν' Αἰωνίδας ἄγιν ἄπτε τὼς κάπρως
θάγοντας, οἷῳ, τὸν ὑδόντα· πολὺς δ' ἀμπερὶ τὰς γέντας ἀφρός ἔρει.

Pratinas fr. 1 zerfällt in drei durch Gedankeninhalt und Interpunction genau gesonderte eurhythmische Perioden. Auch innerhalb einer jeden Periode sind die entsprechenden Hälften sowie das mesodische Centrum durch Interpunction abgetrennt. Per. I: palinodisch mit einem von der vorausgehenden Reihen durch das Metrum geschiedenen Epodikon. Die ersten Verse der Periode sind trochäisch-iambisch mit fast durchgängiger Auflösung, die dem zürnenden Eifer entspricht; die zwei folgenden, in denen sich der Ton zu dionysischem Enthusiasmus erhebt, enthalten aufgelöste Anapäste. V. 1 nach unserer Messung hat zahlreiche Analogieen wie Lysistr. 1279, 2; es ist unnöthig durch Veränderung von τί in τίνα einen iambischen Trimeter zu bilden. — Per. II: eine trochäische Tetrapodie v. 1 auf beiden Seiten von einer Oktapodie und Pentapodie distichisch um-

πολὺς δ' ἄμᾳ καττῶν σκελῶν [ἀφρός] ἔτεο.

ἦν γὰρ τῶνδρες οὐκ ἐλάσσως

10 τᾶς ψάμμας, τοὶ Πέρσαι.

ἀγρότερ' Ἴηταμι σηροκτόνε, μόλε δεῦρο, παρσέινε σιά,

ποιτὰς σπονδάς, ὡς συνέχης πολὺν ἄμῃ χρόνον. νῦν δ' αὖ γίλια :

αἰὲς εὖπορος εἶη

ταῖσι συνθήκαισι καὶ τῶν αἰμυλῶν ἄλωπέκων

πανσαίμεθα· ὦ δεῦρ' ἴθι, δεῦρ', ὦ κυναγέ παρσέινε.

Lysistrat. 1279. Athen. Hyporch.

πρόσαγε χρόνον, ἔπαγέ τε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἰητεμιν·

ἐπὶ δὲ δίδυμον ἄγε(σί)χρονον Ἰήιον

εὖφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον,

ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται,

6 ἴλια τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπὶ τε πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν,

εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι χρησόμεθ' οὐκ ἐπιλήσμοισιν

ἡσυχίας πέρι τῆς μεγαλόφρονος, ἣν ἐποίησε θεὰ Κύπρις.

ἀλαλαλαὶ ἰή παιῶν·

αἶρεσθ' ἄνω, λαί,

10 ὡς ἐπὶ νύκῃ, λαί.

εὔοι εὔοι, εὔαι εὔαι.

Lysistrat. 1297. Spart. Hyporch.

Ταῦγετον αὐτ' ἱεραννὸν ἐκλιπῶα

Μῶα μόλε Λάκαινα πρεπτόν ἄμιν

κλέωα τὸν Ἀμύνκλαις [Ἀπόλλω] σιὸν καὶ χαλκίοικον ἄνασσα,

Τυνδαρίδας τ' ἄγασσας,

von denen jedes eurhythmisch eine einzige Periode ausmacht. Per. I metrisch, eine Hexapodie von zehn Tetrapodien umschlossen nebst drei Heptapodien als Epodikon. Der Mangel an aufgelösten Arsen und das Vorwalten gedehnter Spondeen (vgl. S. 393) bezeichnet im Gegensatze zu den leichteren Rhythmen des folgenden Athenerchors den ehrenfesten Charakter des spartanischen Naturella. — In Per. II steigt bei dem frohen Jubel über den endlich geschlossenen Frieden die Lebhaftigkeit des Rhythmus, aber so bezeichnend wird diese nicht wie sonst durch aufgelöste Trochäen, sondern nur durch flüchtige Daktylen mit mannichfachem metrischen Wechsel der Auflösung und Zusammenziehung dargestellt; die Trochäen gehen daneben in einem retardirenden Gange. Der Schlussvers mit seinen synkopierten Anapästsen (anakrusische Choriamben) stellt den Höhepunkt des spartanischen Jubels dar. Die Periode ist nach ihrer eurhythmischen Composition metrisch: die pherekratische Tripodie am Ende von v. 12 wird von acht Tetrapodien umschlossen. V. 13 muss ταῖσι συνθήκαισι geschrieben werden.

Lysistrat. 1279 ist ebenfalls als Hyporchema zu fassen; dies wird durch die Schlussverse bestätigt, die mit wenigen Veränderungen auch im Schluss des κρητικὸν μέλος Ecclesiast. 1164 vorkommen (vgl. § 9 An.). A

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|
| 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|

4. metrische Periode von fünf Tetrapodien und zwei Hexapodien folgt
 5. stichische Verbindung von vier Tetrapodien, je zwei Tetrapodien an
 ein Vers versetzt. V. 4 ist das schließende Datum sowohl dem Sinne
 als dem Metrum nach gerechtfertigt; die übrigen Bedenken gegen dies
 ist sind nur durch die schlechte Verteilung der Handschriften und
 späte Verwechselung. Der Juktus v. 7 E. ist in kürzern Versen, zwei
 metrisch gruppierten Tripodien und Tetrapodien gehalten. Die darauf
 folgenden Worte nach G. Hermanns vollständiger Ergänzung

($\delta\gamma'$ u) *Alone*
 $\alpha\phi\epsilon\sigma\sigma\alpha\tau\epsilon\ \delta\gamma'$ als *poetae dei vly vior*

stehen nicht mehr dem Choro, sondern der Iphigonia an, die hier gleich-
 1 als Chorführerin zwischen den Gesängen der Athener und Spartaner
 Tristern von Taus aufsteht; vgl. 1173: $\delta\gamma\alpha\ \epsilon\sigma\tau\iota$, $\delta\alpha\sigma\delta\gamma'$ $\epsilon\sigma\tau\iota$ $\alpha\theta\epsilon\eta$
 $\nu\alpha\iota\sigma\tau\epsilon\ \alpha\iota\alpha\iota\sigma\tau\epsilon\ \alpha\iota\alpha\iota\sigma\tau\epsilon$. Dieselbe Unterbrechung der Chorleitung durch
 2 ein Korymbos findet sich auch im Chor der Mykenen. 1182: $\delta\gamma\alpha$
 $\delta\alpha\sigma\delta\gamma\alpha\ \delta\alpha\sigma\delta\gamma\alpha\ \delta\alpha\sigma\delta\gamma\alpha$ u. u. w. und 1184: $\delta\gamma'$ $\alpha\iota\alpha\iota\sigma\tau\epsilon\ \alpha\theta\epsilon\eta$
 u. u. w.

- 5 τοὶ δὲ παρ' Εὐρώταν ψιᾶδδοντι. εἷα μάλ' ἔμβη,
 ὦ εἷα κοῦφα πάλλων,
 ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες, τῶ σιῶν χοροὶ μέλονται καὶ ποδῶν κτύπος·
 ἄτε πῶλοι ται κόραι παρ τὸν Εὐρώταν
 ἀμπάλλοντι ποδοῖν πύκν' ἀγκονιῶναι,
 10 ται δὲ κόμαι σείοντ' ἄπερ Βακχῶν
 θυρσαδδῶν καὶ παιδδῶν. ἀγῆται δ' ἅ Λήδας καίς
 ἄγν' αὖ χοραγὸς εὐπρεπής.

Bacchae 576.

- Α. ἰὼ,
 κλίετ' ἐμᾶς κλύετ' ἀνδᾶς,
 ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι.
 Χ. τίς ὅδε, τίς πόθεν (ὅδ') ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεισεν Εὐρίοι;
 5 Α. ἰὼ ἰὼ, πάλιν ἀνδῶ,
 ὁ Στεμέλας, ὁ Λιδὸς παῖς.
 Χ. ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα, μόλε νυν ἡμέτερον εἰς
 θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε, πέδου χθονὸς ἔνοσι πότνια.
 ἃ ἃ,
 10 τάχα τὰ Πενθίως μέλαθρα διατινάζεται πεσήμασιν
 ὁ Λιόννησος ἀνὰ μέλαθρα· σέβετε νιν. σέβομεν ὦ.
 ἰδετε τὰ λάϊνα κίσιν ἱμβολα
 διᾶδρομα τῆδε· Βρόμιος (ἐπ)αλαλάζεται στίγας ἴσω.
 Α. ἄπτε κεραυνίον αἰῖθοπα λαμπάδα· σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθίως.
 15 Χ. ἃ ἃ,
 πῖρ οὐ λεύσσεις οὐδ' ἀνγάζει Στεμέλας
 ἱερὸν ἀμφι τάφον, ἄν
 ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα
 Λιδίου βροντᾶς;
 20 δίκετε πεδόσε δίκετε τρομερὰ σώματα, Μαινάδες· ὁ γὰρ ἀναῖ
 ἄνω κάτω τιθεῖς ἔπεισι μέλαθρα τάδε Λιδὸς γόνος.

Lyxistr. 1297. An eine ausgedehnte, wie es scheint, mesodische Periode schliessen sich drei Tetrapodiern in stichischer Folge. In 7 haben wir πικρὰ ποδοῖν zu ποδοῖν πύκν' umgestellt. V. 11 ist ein apästischer Trochaeus mit durchgängiger Zusammenziehung der Theoen (als Spondeen). Die Schlussverse sind drei katalektisch-iambische Tetrameter.

ἀλλ' ἄγε κόμαν παραμπύκιδδε χειρὶ ποδοῖν τε πᾶδη u. s. w.

von denen der letzte nur unvollständig erhalten ist.

Bacch. 576. Jede der drei Perioden beginnt, wie oben bemerkt, mit einer proodischen Interjection (ἰὼ — ἃ ἃ — ἃ ἃ, wahrscheinlich gedehnte Spondeen). Alles weist darauf hin, dass dieses Bakchikon vorwiegend mimetisch war (das Erstaunen beim Rufe des Gottes, der Beginn des Thiasos, das Wanken der Säulen und Einstürzen des Hauses, die auflodernde

Aves I. Parab. 737—752 = 769—787.

- Μοῦσα λοχμαία,
 τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τισιγξ,
 ποικίλῃ, μεθ' ἧς ἐγὼ νάπαισί τε καὶ κορυφαῖς ἐν ὄρεϊαίς,
 τιὸ τιὸ τιὸ τισιγξ,
 5 ἰζόμενος μελλίᾳς ἐπὶ φυλλοκόμον,
 τιὸ τιὸ τιὸ τισιγξ,
 δι' ἐμῆς γέννους ξουθῆς μελέων
 Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω σεμνά τε μητρὶ χορευόμεν' ὄρεϊα.
 τοτοτοτοτοτοτοτοτοτιγξ,
 10 ἔνθεν ὥσπερ ἡ μέλιττα
 Φρύνιχος ἀμβροσίῳν μελέων ἀπεβόσκειτο καρπὸν, αἰὶ φέρων γιν
 κείαν ῥῥῶν.
 τιὸ τιὸ τιὸ τισιγξ.

Cyclops 356—374.

- εὐρείας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ,
 ἀναστούμῳν τὸ χεῖλος· ὥς ἔτοιμά σοι
 ἐφθὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακίᾳς ἄπο χναύειν,
 βρύκειν, κρεοκοπεῖν μέλη ξένων,
 5 δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι κλινομένῳ.
 μή μοι μὴ προδίδου·
 μόνος μόνῳ κόμιζε πορθυμίδος σκάφος.
 χαιρέτω μὲν αὐλὶς ἄδε, χαιρέτω δὲ θυμάτων
 ἀποβώμιος ἂν ἔχει θυσίαν
 10 Κύκλωψ Αἰτναῖος ξενικῶν κρεῶν κερχαρμένος βορῇ
 νηλῆς, ὦ τλαῖμον,
 ὅστις δωμάτων ἐφεστίους [ξενικούς]

Aves 737. Der hyporchematische Stil in der Ode einer Parabe kann nicht befremden, da fast alle Oden der Parabasen nicht bloss in Tone, sondern auch in den Anfangsworten und sonst auf bekannte Dichtungen der chorischen Lyriker und Tragiker anspielen und daher metrische Metra enthalten, welche der Komödie an sich fremd sind. So die dactylischen Strophen Equit. 1264. Pax 775, als deren Vorbilder uns vom Scholasten Stesichorus und Pindar bezeichnet werden. Ohne Zweifel sind die Worte *Μοῦσα λοχμαία* die Anfangsworte irgend einer lyrischen Dichtung, eben so wie in anderen Parabasen *δεῦρο Μοῦσ'*, — *τί κάλλιον ἀρχομένης* — *ἀμφὶ μοι αὐτὴ Φοῖβ' ἄναξ* — *Μοῦσα σὺ μὲν πολέμιος* — *Μοῦσα χορευτῶν*. Besonders lieben die Oden der Parabase hyporchematischen Ton, daher in ihnen häufig pönonisches Maass. In unserer Ode ist die das Hyporchema eigenthümliche Mimesis auf den höchsten Grad gesteigert bis zur Nachahmung der Vögelstimmen, während der Rhythmus und der Tanz zugleich die lustigen Bewegungen der Vögel darzustellen sucht. Das Metrum ist völlig das hyporchematische Daktylo-Trochäenmaass, nur in die Eurhythmie weniger kunstreich. Die diesem Metrum sonst frem-



61

kyklopische Hülfe wird durch den Gebrauch in der Parabase bedingt, $\bar{\alpha}$ ist wahrscheinlich als Trachline zu setzen.

Cyclops 394. G. Hermann u. a. haben sich abgemüht, eine antikleische Reorganisation herzustellen, die hier ebenso wenig statthandelt wie in beiden folgenden Chorspartitionen des Kyklops und die überhaupt den $\gamma\iota\epsilon$ -Trachlin dieser Form fern steht. Auch eine Verteilung unter $\bar{\alpha}\beta\epsilon\varsigma$ darf nicht angenommen werden; alles Aufzählende verschwindet,

was die Minuskel als den Grundcharakter in den Chorliedern dieser selben Stigmatisierung festhält. Das Chorlied zerfällt in drei Theile und in viele metrische Perioden. In dem ersten und dritten (1–4 und 9) schwelmt der Chor der geknechteten Satyrn in Furcht vor dem neuen Kyklophen eine untüchtige Hülfsrede an den barbarischen Ikonasten seines Herrn; doch bricht die wahre Stimmung durch, 1 als 5-ige und 9 als 6-ige Angst im zweiten Theile (5. 7, an was gerichtet), dann im Schlusssatz v. 11 ff. als unentschlossener In-
m. In diesen fortwährenden Gegensatzten liegt zugleich der komische-
trische Contrast. Der erste Theil ist stichisch mit einer epischen

ἰκτῆρας ἐκθύει [δόμων]

κόπτων βρύκων,

- 15 ἐφθά τε δαινύμενος μυσσαροῖσιν ὁδοῦσιν
ἀνδρῶν θέρμ' ἀπ' ἀνθρώκων κρέα.

Cyclops 608—623.

λήψεται τὸν τράχηλον ἐντόνως ὁ καρκίνος

τοῦ ξενοδαιτυμόνος· πυρὶ γὰρ τάχα φωσφόρους ὕλει κόρας·

ἤδη δαλὸς ἡνθρακωμένος

κρύπτεται εἰς σποδιάν, δρυὸς ἄσπετον ἔρνος.

- 5 ἀλλ' ἴτω Μάρων, πρᾶσσέτω·

μαινομένου ἔελέτω βλέφαρον Κύκλωπος, ὥς πῆ κακῶς.

κἀγὼ τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον

ποθεινὸν εἰσιδεῖν θέλω,

Κύκλωπος λιπὼν ἰρημίαν.

- 10 ἂρ' ἐς τοσόνδ' ἀφίξομαι;

B. Hesychastischer Tropos.

Daktylo-Epitriten, sogenannte dorische Strophen.

§ 44.

Theorie der daktylo-epitritischen Strophen.

Die daktylo-epitritischen Strophen werden nach der dorisch Tonart, in der sie häufig, aber keineswegs ausschliesslich gewesen waren*), von den neueren Metrikern dorische Strophen genannt.

Tetrapodie, der zweite mesodisch, dessen zwei erste Verse (daktylische Podie und iambische Hexapodie) in den beiden Versen des Schlusstheils der jenem im Inhalt coordinirt steht, ihre eurhythmische Responson haben, worauf zwei Tetrapodien und zwei Hexapodien mit vielen gedehnten Längen als dritter Theil das Chorlied abschliessen. V. 12. 13 passen Wörter ξενικούς und δόμων weder in den Sinn noch in das Metrum und sind auszuwerfen, alles Uebrige ist unverdorben.

Cyclops 608. Als anfeuerndes Mesodikon theilt die Pentap v. 5 den Chorgesang in zwei Perioden. In der ersten sind vier Tetrapodien und zwei Hexapodien stichisch, in der zweiten dieselben Redistichisch verbunden.

*) Das Nähere unten. Es war eine der erfolgreichsten Thaten des Gebiete der Metrik, als Hermann de dial. Pind. 1809 mit ganzem Blick die Strophen „dorischer und äolischer Harmonie“ in den Pindarischen Epinikien und hiermit zwei metrische Stilarten unterschied; es war ein bedeutender Fortschritt über das System der alten Metriker hinaus, nur Verse kannten, aber niemals eine Strophe als metrische Einheit fassen. Doch sprach Hermann jenen Gedanken nur in allgemeiner Form aus.

des jenes Metrum ein Normalmaass bildet, aber auch in

sich über die metrischen Bildungsweisen klar zu werden. Erst
h war es vorbehalten, eine spezielle Theorie jener Strophen aufzu-
stellen und eine Vermuthung zu geben, welche in allen Stücken die
ex Hand des grossen Meisters verräth. Wir befinden uns daher hier
oben Boden, wie wir ihn für keine andere Strophenartung wage-
n haben. In ähnlicher Weise behandelte Böckh späterhin Ind. Benc.
einige daktylisch-epitritische Strophen der Tragödie, nämlich des
Iliados und der Medea. Seit dieser Zeit sind die dactylischen Strophen
eingeworfen der Literaturgeschichte und Metrik geworden, zu welchem
der allgemeine Gedanke über die besondrerungswürdige Composition
höchster hingegewandt hat, eine wiederholte durchgreifende Behand-
lung ihnen aber schliesslich nicht wieder zu Theil geworden und es bleiben
noch sehr wichtige Punkte zu erledigen übrig. Die Tradition der
Rhythmiker und Metriker, besonders der Scholiasten zu Pindar und
quinto, gibt noch zu manchen unserm Gedächtnisse Verwirrung.
nichtgenügend, auf welche sich die Untersuchung noch zu richten hat,
etwählich folgende: die Geschichte der daktylo-epitritischen Strophen ist
auf Pindars Epitheten zu beschränken, wozu durch die ganze Lit-

Skolien und den schon dem systaltischen Tropos nahestehenden Threnen wurde es häufig gebraucht, und so ist denn in der That der grösste Theil von Pindars Gesängen in Daktylo-Epitriten gehalten. Unter allen Rhythmen sind aber auch die Daktylo-Epitriten diejenigen, welche bei der grössten Mannichfaltigkeit den einfachsten und gleichmässigsten Bau zeigen und deshalb vor allen andern der Träger des hesychastischen Ethos sind. Fern von allem Pathos sind sie der Ausdruck einer edlen unerschütterlichen Kraft und Männlichkeit und erwecken die Stimmungen des Gemüthes, welche die Alten als das Endziel des hesychastischen Tropos bezeichnen, ruhige Thatkraft ohne Leidenschaft, Frieden und männliche Freiheit, Euclid. harm. 21: ἡσυχαστικὸν δὲ ἡθὺς ἐστὶ μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἡρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθερίον τε καὶ εἰρηνικόν· ἀρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες, ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια. Aristid. 30. Natürlich modificirt sich dieser Charakter nach den einzelnen Gattungen der Lyrik, wie auch bereits die Alten von mehreren εἶδη des hesychastischen Tropos reden, und hiernach lassen sich auch im metrischen Bau mannichfache Nüancen unterscheiden; die grösste Strenge zeigt sich in den Hymnen; der Dithyrambus liebt leichtere Formen, während sich in den Epinikien beide Stil-Nüancen vertreten finden. Vor den rein daktylischen Strophen haben die Daktylo-Epitriten mehr Feuer, Schwung und Energie voraus, ohne darum den Charakter der Stetigkeit einzubüssen. Dagegen haben sie weder das hohe Pathos der tragischen Iamben und Trochäen, noch die geschmeidige Beweglichkeit und den individuellen Ton der gemischten Daktylo-Trochäen, in denen sich die Füsse der verschiedenen Rhythmengeschlechter zu an-

teratur zu verfolgen, die eigenthümliche Behandlung des Metrums bei den einzelnen Lyrikern und Dramatikern, sowie die Stilnüancen der einzelnen poetischen Gattungen sind darzulegen, die Verbindung der metrischen Elemente zur rhythmischen Reihe und deren Ausdehnung zu bestimmen, die metrische Mannichfaltigkeit der Reihen auf einheitliche Grundtypen zurückzuführen, ihr rhythmischer Werth an der Hand der Tradition anzugeben und die Frage nach dem Rhythmus aus dem Gebiete der Controversen, in welchem sie seit dem Streit zwischen Böckh und Hermann stehen geblieben ist, herauszuziehen, sowie die Frage nach der Harmonie der Strophen, die bisher nur vom Standpunkte der Pindarischen Epinikien aus behandelt ist, auf einem universellen Boden zu untersuchen. Den Schlussstein bildet die Erörterung der vielgenannten künstlerischen Composition der Strophen, d. h. die Aufstellung der Gesetze der Eurhythmie.

muthigem Spiele vereinigt haben. Ihr diametraler Gegensatz sind die dionysisch-ekstatischen Ionici und Dochmien. Die Daktylo-Epitriten sind das Abbild des Apollinischen Wesens, voll durchsichtiger Klarheit und feierlicher Ruhe, in der sich eine stolze Erhabenheit spiegelt, dem edlen dorischen Bau vergleichbar, der in grossartiger Einfachheit noch nicht wie der ionische die Contraste zu sanften Uebergängen vermittelt hat. Keine andere Strophengattung trägt einen so typischen und in so wenigen Formen scharf ausgeprägten Charakter.

Die allgemeinen metrischen Bildungsgesetze lassen sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1.

Die metrischen Grundelemente sind trochäische Dipodien mit schliessender Länge (Epitriten) und daktylische Tripodien, die regelmässig auf den Spondeus oder die blossе Arsis, niemals auf den Daktylus ausgehen, an allen übrigen Stellen dagegen reine Daktylen haben. Der Auslaut des Elementes auf eine Länge ist normales Bildungsgesetz und charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Strophengattung. Secundäre Elemente sind die daktylische Dipodie, Tetrapodie und Pentapodie, die in ihrer Bildung mit der Tripodie übereinkommen. Von diesen Elementen können je zwei oder drei zu einem rhythmischen Ganzen vereinigt d. h. einem einzigen Hauptictus unterworfen und zu einer einzigen Reihe zusammengefasst werden, z. B. zwei oder drei trochäische Dipodien zu einer trochäischen Tetrapodie oder Hexapodie, eine trochäische Dipodie und daktylische Tripodie zu einer zusammengesetzten Pentapodie. Alloimetrische Reihen werden nur am Anfang oder Ende einer Periode gebraucht.

Eine jede rhythmische Composition erhält durch häufige Zulassung der Pause den Charakter kurzer, abgebrochener Gangart; wo dagegen ein continuirlicher Fortgang erstrebt wird, müssen die Pausen so viel als möglich vermieden werden, vgl. Aristid. 98: *οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφρύνεσθαι*. Deshalb wird auch in den hesychastischen Daktylo-Epitriten die Verspause nur in beschränkter Weise zugelassen und demnach werden fast überall mehrere Reihen zu langen Versen vereint, nicht bloss bei Pindar, sondern auch bei den übrigen Lyrikern und den Tragikern, ja selbst in den Parodien

Skolien und den schon dem systaltischen Tropos nahestehenden Threnen wurde es häufig gebraucht, und so ist denn in der That der grösste Theil von Pindars Gesängen in Daktylo-Epitriten gehalten. Unter allen Rhythmen sind aber auch die Daktylo-Epitriten diejenigen, welche bei der grössten Mannichfaltigkeit den einfachsten und gleichmässigsten Bau zeigen und deshalb vor allen andern der Träger des hesychastischen Ethos sind. Fern von allem Pathos sind sie der Ausdruck einer edlen unerschütterlichen Kraft und Männlichkeit und erwecken die Stimmungen des Gemüthes, welche die Alten als das Endziel des hesychastischen Tropos bezeichnen, ruhige Thatkraft ohne Leidenschaft, Frieden und männliche Freiheit, Euclid. harm. 21: ἡσυχαστικὸν δὲ ἡθὺς ἐστὶ μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἡρεμότης εὐχῆς καὶ κατὰσκημα ἐλευθερίον τε καὶ εἰρηνικόν· ἀρμόσουσι δὲ αὐτῷ ἱμεροπαῖανες, ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τοιούτοις ὅμοια. Aristid. 30. Natürlich modificirt sich dieser Charakter nach den einzelnen Gattungen der Lyrik, wie auch bereits die Alten von mehreren εἶδη des hesychastischen Tropos reden, und hiernach lassen sich auch im metrischen Bau mannichfache Nüancen unterscheiden: die grösste Strenge zeigt sich in den Hymnen; der Dithyrambus liebt leichtere Formen, während sich in den Epinikien beide Stil-Nüancen vertreten finden. Vor den rein daktylischen Strophen haben die Daktylo-Epitriten mehr Feuer, Schwung und Energie voraus, ohne darum den Charakter der Stetigkeit einzubüssen. Dagegen haben sie weder das hohe Pathos der tragischen Iamben und Trochäen, noch die geschmeidige Beweglichkeit und den individuellen Ton der gemischten Daktylo-Trochäen, in denen sich die Füsse der verschiedenen Rhythmengeschlechter zu an-

teratur zu verfolgen, die eigenthümliche Behandlung des Metrums bei den einzelnen Lyrikern und Dramatikern, sowie die Stilnüancen der einzelnen poetischen Gattungen sind darzulegen, die Verbindung der metrischen Elemente zur rhythmischen Reihe und deren Ausdehnung zu bestimmen, die metrische Mannichfaltigkeit der Reihen auf einheitliche Grundtypen zurückzuführen, ihr rhythmischer Werth an der Hand der Tradition anzugeben und die Frage nach dem Rhythmus aus dem Gebiete der Controversen, in welchem sie seit dem Streit zwischen Böckh und Hermann stehen geblieben ist, herauszuziehen, sowie die Frage nach der Harmonie der Strophen, die bisher nur vom Standpunkte der Pindarischen Epinikien aus behandelt ist, auf einem universellen Boden zu untersuchen. Den Schlussstein bildet die Erörterung der vielgenannten künstlerischen Composition der Strophen, d. h. die Aufstellung der Gesetze der Eurhythmie.

trochäische Dipodie und daktylische Tripodie zu einer zusammen-
gesetzten Pentapodie. Alleisometrische Reihen werden nur
am Anfang oder Ende einer Periode gebraucht.

Eine jede rhythmische Composition erhält durch häufige
Zulassung der Pause den Charakter kurzer, abgebrochener Gang-
art; wo dagegen ein continuirlicher Fortgang erstrebt wird,
müssen die Pausen so viel als möglich vermieden werden, vgl.
Aristid. 38: *οὐ μὲν ὁμοσύνῃσιν ποίησιν μέλος τοῦ ποίησιν κατὰ τὴν
ἴσιν ποίησιν*. Deshalb wird auch in den hauptclassischen
Daktylo-Epikereien die Verspause nur in beschränkter Weise aus-
gelassen und demnach werden fast überall mehrere Reihen zu langen
Versen vereinigt, nicht bloss bei Pindar, sondern auch bei den
übrigen Lyrikern und den Tragikern, ja selbst in den Parodien

der Komödie. Verse aus einer einzigen Dipodie oder Tripodie gehören bei weitem zu den seltensten: Ol. 7, 3; Py. 3 ep. 3; Ol. 8, 5. 6; Ol. 10 ep. 2; Pyth. 3, 3; Pyth. 9 ep. 8. Das Zusammenfallen der Verscäsur mit dem Ende der Reihe wird wo möglich vermieden, bei spondeisch (trochäisch) auslautenden Elementen findet daher die Cäsur entweder nach der letzten Arsis oder nach der ersten Arsis der folgenden Reihe statt; das erstere ist hauptsächlich bei der Tripodie, das letztere bei der Tetrapodie der Fall.

2.

Der daktylo-epitritische Vers beginnt gewöhnlich mit einer Arsis, seltener mit einer Anakrusis, deren häufige Anwendung dem hesychastischen Ethos nicht entsprechen würde, vgl. Aristid. 97: τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσιχαίτεροι μὲν οἱ ἀνθέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπ' ἄρσιων τὴ φωνῇ τὴν χοῦσιν ἐπιφέροντες τετραγαμένοι. Die Normalform der Anakrusis ist eine lange, nicht auflösbar Silbe. Unter den 283 Versen der aus hesychastischen Episyntheta gebildeten Epinikien Pindars gibt es nur 42, welche entweder vor der ersten trochäischen Dipodie (dem Epitritus) oder vor der ersten daktylischen Tripodie oder Tetrapodie*) eine einsilbige Anakrusis haben. Diese Anakrusis ist eine Länge mit Ausnahme von Isth. 1, 5, wo bei achtmaliger antistrophischer Wiederholung des Verses ein einziges Mal die Kürze statt der Länge gebraucht ist, στρ. α'

τί γὰρ ἄλλορον κτεδρῶν τοκέων ἀγαθοῖς,

neben ἔξ ὧπασεν Κάδμου στρατῷ ἔξ αἰθέλων der ἀντ. α' u. s. w

und von Nem. 5 ep. 1, wo bei dreimaliger antistrophischer Wiederholung zweimal die Kürze, einmal die Länge gebraucht ist:

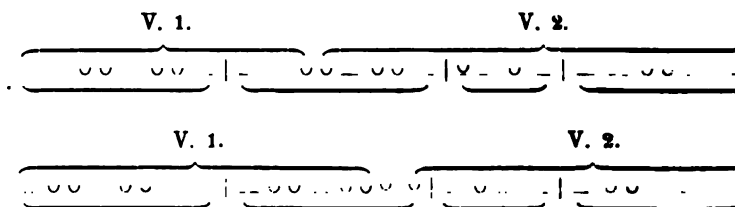
ὁ τὰς θεῶν, ὅν Ψευάθεια τέκε' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου.

Also bis auf diese zwei Stellen wird die einsilbige lange Anakrusis nie mit einer Kürze vertauscht; niemals ist in der antistrophischen Responsion an ihre Stelle eine Doppelkürze getreten.

Häufiger ist die kurze Anakrusis bei den Dramatikern. Hier findet sich die Länge: Med. 824, 4; 976, 1; Androm. 708, 1. 2. 6; Troad. 795, 2; Electr. 859, 2. 3. 4; Rhes. 224, 3.

*) Vor einer Tetrapodie kommt die Anakrusis nur einmal vor Py. 4 ep. 5 λίρας θεῶν ἀνέρι τιδομένο γαῖαν δίδοντι.

errhythmisches Maass erst auf eine doppelte Weise erre-
 Entweder wird nämlich die vorletzte Silbe gedehnt, und
 ist die Reihe eine katalektische Tetrapodie; dies ist der Fall
 Parömiacus, im Tetrameter und dem Systeme. Oder es wird
 an- oder auslautende Thesis dem Rhythmus nach zum vor-
 gehenden oder nachfolgenden Verse gezogen, und dann ist
 Reihe eine hyperkatalektische Tripodie (hyperkatalektischer I-
 odiakos). Die letzte Messung findet überall in den dak-
 epitritischen Strophen statt, z. B.:



Nach demselben Gesetze wie der hyperkatalektische Prosodion
 wird auch der hyperkatalektische Diambus gemessen.

4.

Die Verbindung der metrischen Elemente innerhalb
 Verses ist eine zweifache:

Erstens: Arsis und Thesis stehen in continuirlicher
 Folge. Die Thesis, welche die letzte Arsis des vorausgehenden
 Elementes mit der ersten Arsis des folgenden verbindet,
 gleich der Anakrusis des Verses in ihrer Normalform eine Länge
 (vgl. Nr. 1). Für die Pindarischen Epinikien ist dieses Ge-
 setz in seiner ganzen Strenge nur in neun Strophen gewahrt, 0
 str., Ol. 6 str., Py. 3 str., Py. 9 str., Nem. 1 ep., Nem. 10
 Nem. 11 str., Nem. 11 ep., Isth. 5 ep. In den übrigen 11
 unddreissig Strophen ist ein Schwanken zwischen Länge
 Kürze in der antistrophischen Responsion nicht selten*). In
 durchgängige Kürze an Stelle der Länge mit genauer an-
 strophischer Responsion findet statt Ol. 7, ep. 5, Ol. 10, ep. 4
 Isthm. 4, ep. 7, Nem. 8, ep. 6. Böckh de metr. Pind. 282
 den Nachweis, dass die Kürze anstatt der Länge hauptsäch-
 lich nur in Eigennamen oder in solchen Wörtern zugelassen ist,
 denen sie auch in anderen Metren die Stelle einer Länge

*) S. Vogt de metris Pindari quaestiones tres. Argentorati 1850

τονῇ der vorausgehenden Arsis zum Chronos trisemos ersetzt. In den mit der Arsis anlautenden Versen entstehen durch die Synkope katalektische Reihen, die sich von der Katalexis am Schlusse des Verses dadurch unterscheiden, dass sie nicht einen *χρίνος κενός* (*λειμμα* ^), sondern einen *τρίσημος* haben. So ergeben sich für den Inlaut des Verses folgende metrische Elemente: das daktylische Penthemimeres, der Choriambus, d. h. die katalektisch-daktylische Dipodie, und der Creticus, d. h. der katalektische Epitrit, deren Schlussarsis überall dreizeitig ist.

In den mit der Anakrusis anlautenden Versen entsteht durch Synkope der Thesis die Verbindung eines iambischen oder anapästischen Elementes mit einem darauf folgenden daktylischen oder trochäischen:

- 00 - 00 - 00 - 00 - 00 - 00 - 00 - 00 -
 - 00 - 00 - 00 - 00 - 00 - 00 - 00 - 00 -

Der Diämbus und Prosodiakos geht in diesem Fall auf eine dreizeitige Arsis aus, welche zugleich den Zeitumfang der folgenden nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückten Thesis enthält.

Der Diämbus mit dreizeitiger Schlussarsis ist nach der Terminologie der antiken Rhythmik ein ῥυθμός ἐπτάσημος ἢ λόγῳ ἐπιτρίτω, der Prosodiakos mit dreizeitiger Schlussarsis ein ῥυθμός δεκάσημος, über dessen rhythmische Gliederung es bei Aristid. p. 41 heisst: εἰ μερίσαιμι τὸν αὐτὸν (sc. ῥυθμὸν διττσημον) εἰς τριάδα καὶ ἐπτάδα, οὐκ ἔσται λόγος τῶν ἀριθμῶν ῥυθμικός. μερίζω τὸν ἐπτά εἰς τρία καὶ τέσσαρα, καὶ σάβημι λόγος ἐπιτρίτος, ἔξ οὗ φημι συντίθεσθαι τὸν δεκάσημον. Aus der Bezeichnung ἐπτάσημος und δεκάσημος erhellt, dass nach der schliessenden Arsis keine Pause stattfindet, sondern dass hier τὸν ῥυθμὸν eintritt.

Nach diesen Fundamentalgesetzen haben wir die einzelnen Reihen darzustellen, deren rhythmische und metrische Formen trotz der scheinbaren Kargheit der Elemente sehr mannichfach sind.

Trochäische und iambische Reihen.

Da die daktylo-epitritischen Strophen der orchestrischen Lyrik angehören, so sind die trochäischen und iambischen Elemente, die das eigentliche Metrum des Tanzes sind, die verwaltenden Bestandtheile. Die epitritische Form wird durch den hesychastischen Tropos bedingt, denn der feurige Gang der

*) Hermann de doctis epist. (apud. vol. II, 118) stellt gegen Böckh in Satz auf, dass im „dorischen“ Epitrit der apodäische Rehnus dem longitrus trage (x u u —), im trochäischen Tetrameter dagegen der erste Fuss (u u x —). Aber statt Gründe anzugeben, führt er nur den Satzquasi: quod praeus minimus, qui aliquo evasitit sensu potest, hoc quam praeus polle iustis minoris, alterius maiorem habere perven- tum recitatum possumus, ipse sensu illic recitamus, ut pedes, qui post- uo est, apodaeum quare trochaeum iterativalem esse malit. Nach Hermann lässt wir aber die letztn folgendermassen zu stehen:

— u x u — u x — x u u — u u —
 — u x — x u u — u u — — u x — — u x
 x u u — u u — — x u u — u u — — u x
 — u u — u u — — u x u x — u u — u u —
 — u x — — u x — — u x —

§ Diese Gefühl kann hier sicherlich nicht entscheiden, und wir brauchen nur mit Hermann nicht zu rechten, namentlich wenn man bedenkt, dass Epitriten nicht recitirt, sondern gesungen wurden. Hermann ist in der Ansicht vom Rhythmus der dorischen Strophe irre geführt, weil ihm Grundzüge der antiken Rhythmik fehlte.

ep. 6; Isth. 4, 6; Isth. 4 ep. 6; Isth. 5, 7; Py. 1 ep. 3; Isth. ep. 5; Isth. 5, 7 (in den drei letzten Beispielen mit auslautender Arsis); selten ist die zweite Arsis der Dipodie aufgelöst, Nem. 5, 4, 6; Isth. 2 ep. 6; Isth. 3 ep. 6; ebenso Simonid. 8, 1. In den Tragikern lässt sich kein sicheres Beispiel der Auflösung nachweisen. Gewöhnlich respondirt die Auflösung antistrophisch, wo dies nicht der Fall ist, findet sich meist ein Eigenname.

Die antike Metrik fasste die einzelne Dipodie der daktylo-epitritischen Strophen nur in wenigen Fällen als ein selbstständiges Kolon, d. h. rhythmische Reihe auf, gewöhnlich verbindet sie zwei oder drei auf einander folgende Dipodien zu einer Dimeter oder Trimeter*). Mit Recht; denn wenn schon in der rein iambischen und trochäischen Metren fast überall mehrere Dipodien einem einzigen Hauptictus unterworfen werden, so muss dies um so mehr in den daktylo-epitritischen Strophen der Fall sein, da das feierliche und erhabene Ethos dieser Strophengattung längere Reihen erheischt und durch die Häufung kurzer und schnell vorüberreichender dipodischer Reihen seinen hesychastischen Charakter völlig einbüßen würde. Die einzelnen Reihen lassen sich durch die eurhythmische Composition erkennen.

1) Die Tetrapodie (Dimeter), unter allen die häufigste Reihe, akatalektisch, katalektisch und anakrusisch. Jede Strophe gibt Beispiele. Wir führen daher nur die synkopirten Formen auf. Die Synkope ist hier beschränkter als in der Hexapodie, nur die dipodische lässt sich nachweisen:

Ol. 6 ep. 42: $\text{πραϋμητὶν τ' Ἑλεΐθιναν.}$
10 ep. 3; Nem. 11, 5; Nem. 11 ep. 6.

Pyth. 4, 107 ῶπασεν λαγέτα.

2) Die Hexapodie (Trimeter), häufig als gewichtiger Abschluss der Strophe oder Periode gebraucht. Die einzelnen Formen sind folgende:

a) Die akatalektisch-trochäische Hexapodie, genannt μέτρον Στησιχώριον**). Ol. 3, 3: $\text{Ἰωρίῳ θωνᾶν ἐναρμόξαι πεδίλῳ,}$ Ol. 3 ep. 5; Ol. 6 ep. 7; Ol. 12 ep. 7; Py. 3 ep. 3; Py. 12, 8; Isth. 3, 6.

*) Vgl. d. schol. metr. Pind. und Aristoph.

**) Στησιχώριον ἐξ ἐπιτρίτων τρίμετρον ἀκατάληκτον Στησιχώριον ἔσται τὰς ἀνὰ, schol. Olymp. 3, 5, 8 u. s.

Alte.

nach Böckh gibt diesem Spondus den Umfang von zwei Trocheen, vgl. praef. ad schol. Pind. p. LI. Ebenso sieht G. Hermann die beiden Längen als geteilt an, nur bezeichnet er sie richtig als Trochäus semantus.

3) Die Dipodie (Monometer). Die beiden Grundformen sind der trochäische Epitrit (*ἐπιτρίτακος ἐφύρατος*) und der iambische pitrit (*ἐπιτρίτακος ὑφύρατος*). Durch Synkope der Thesis entsteht dem mit der Arsis anhaltenden Versen der katalektische Trochäus, fernerlich ein Creticus, dem rhythmischen Wortes als einem vollen Ditrochäus gleich, indem die zweite Arsis im Laufe des Verses zu einer dreiseitigen Länge ausgedehnt wird. den anakrusischen Versen entsteht durch Synkope der Thesis : Verbindung eines Iambus mit einer folgenden Arsis, nach r Terminologie der alten Rhythmiker ein *σπῆξ ἐπιτρίτακος* *de*

²⁾ Auch sonst ist die Anakrusis vor einem getheilten Spondus eine eine Silbe, Kap. Elisch. 293, 5.

Bezeichnung, spezielle Metrik.

λόγῳ ἐπιτρίτῳ (∪ ∟ ∪ ∟). In der Häufigkeit des Gebrauchs steht die dipodische Reihe zwischen der Tetrapodie und Hexapodie in der Mitte; als selbständige Reihe eines längeren Verses kommt sie nur Ol. 7, 3 und Py. ep. 3, 3 vor, aber an vielen Stellen ist sie durch die Eurhythmie gesichert, Ol. 3 ep. 2; Ol. 4 ep. 1; Ol. 7, 2. 3; Ol. 8, 3. 8; Ol. 10 ep. 1. 4. 5 u. s. w.

Werden beide Thesen synkopirt, so entsteht ein sechszeitiger Spondeus mit zwei gedehnten Längen, der als selbständige Reihe an folgenden Stellen nachzuweisen ist: Py. 1, 2 ἀρχὰ, Simon. fr. 57, 4 στάλας, Bacchyl. fr. 29, 3 ἀγνᾶς.

Daktylische und anapästische Reihen.

Die daktylischen Reihen bilden die zweite grosse Gruppe von Bestandtheilen in den daktylo-epitritischen Strophen, sie stehen zwar an Häufigkeit des Gebrauchs den Epitriten nach, sind aber für jede Strophe unerlässlich. Ihre Anwendung ist für den Charakter dieser Strophengattung bestimmend: die Trochäen und Iamben haben ihre ursprüngliche Stelle hauptsächlich in den Tanzweisen des dionysischen und demetreischen Cultus, die Daktylen und Anapäste in der ernsten Poesie, im Epos, in den Prosodien, Hymnen und Nomen. Die orchestische Lyrik des hesychastischen Tropos behielt die Trochäen und Iamben als das herkömmliche Tanzmetrum bei, gab ihnen aber durch eingemischte daktylische und anapästische Reihen Mannichfaltigkeit. Die einzelnen Reihen sind:

1) Die daktylische Tripodie, oder mit Anakrusis der Prosodiakos, ist ein nothwendiger Bestandtheil einer jeden Strophe, neben welchem kein anderes daktylisches oder anapästisches Element vorzukommen braucht, wie in Ol. 3 str.; Ol. 3 ep.; Ol. 8 ep.; Py. 12; Nem. 9; Isth. 2; Isth. 5 epod. und in sämtlichen Strophen der Dramatiker mit Ausnahme von Pax 73 und Ajax 172. Doch sind die Tripodiceen im Verhältnisse zu den Epitriten weniger zahlreich. So besteht Ol. 3 str. aus sechs Tripodiceen und zehn Epitriten, Ol. 3 ep. aus sechs Tripodiceen und zehn Epitriten, Ol. 7 str. aus sechs Tripodiceen und neun Epitriten, Ol. 7 ep. aus acht Tripodiceen und elf Epitriten. Nem. 1 ep. hat nur Eine Tripodie.

In dem Gebrauche der Tripodie tritt das archaische Gepräge des daktylo-epitritischen Metrums klar hervor. Die daktylische Tripodie gehört schon der ältesten litterarisch fixirten Poesie an.

) $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ katalektisch, ἐπὶ τριποδῶς , gewöhnlich
am Ende des Verses, im Inlaute des Verses mit dreiseitiger
arsis, Py. 3, 6; Py. 9, 7; Isth. 1, 6.

) $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ spondaeisch; ist die folgende Thesis
piet, so wird er zum $\text{ἐπὶ τριποδῶς δευτέρως}$ mit dreiseitiger
arsis, u. S. 414.

) $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ spondaeisch *incompletus* (kein
arsis, vgl. S. 411), nur als Schlussreihe eines Verses.

Die Tripodie als Bestandtheil einer zusammengesetzten Reihe
in S. 421.

Die übrigen daktylischen Elemente sind nur secundär. Die
Angabe über Stellung des Daktylus und Spondeus u. s. w.
ist dieselbe wie die der Tripodie, eine Anaktora wird dagegen
ausgelassen, wenigstens da nicht, wo jene Elemente selbstän-
digen sind.

Auch im daktylischen Hexameter ist das häufigste Schema das
wie, d. h. spondaeischer (nachlässiger) Auslaut mit hater inkutenden
u, vgl. § 2.

rophen sind wir bei dem Mangel einer directen Ueberslieferung f die Combinationen aus den allgemeinen Grundthesen der an Rhythiker und aus der Beschaffenheit der uns erhaltenen klyo-epiräischen Lieder angewiesen. Seit U. Hermanns und ichs metrischer Thätigkeit bis heute sind die Auffassungen st auseinander gegangen und ist bis jetzt eine Uebereinstimmung nicht erzielt worden.

Wollte man die metrischen Bestandtheile unserer Strophen eiglich nach dem ein- und zweizeitigen Schema der sprachlichen Silben messen, so würden die daktylischen Elemente vierziges Taktnaass haben wie im heroischen Hexameter, dem apitischen Tetrameter und System, die trochäischen Dipodien er würden bei ihrem vorwaltenden apendeischen Ausgangs fast ohweg siebenzeilig zu messen sein: $\frac{2}{3} \vee \mid \frac{1}{4} -$. Die Uebersetzung des Aristoteles (Gr. Rhyth.² S. 122, 104) erkennt er einen siebenzeiligen Takt ausdrücklich an, sie nennt ihn $\epsilon\gamma\ \delta\iota\sigma\eta\mu\epsilon\tau\epsilon\varsigma\ \delta\iota\sigma\eta\mu\epsilon\tau\epsilon\varsigma$, dessen beide Theile sich verhalten

wie 3 : 4, aber sie schliesst das Vorkommen eines solchen Taktes auf das Bestimmteste von der *συνεχῆς ῥυθμοποιία* aus, d. h. es kann ein solcher Takt nur vereinzelt unter anderen Takten vorkommen, nicht aber in unmittelbarer Wiederholung hintereinander. Ausserdem wird ein solcher siebenzeitiger Rhythmus als *σπάνιος* bezeichnet. Hieraus folgt, dass die in den daktylo-epitritischen Strophen vorkommende Silbenverbindung — ∪ — nicht ein siebenzeitiger epitritischer Takt sein kann; denn einmal ist dieselbe keineswegs 'selten', sondern im Gegentheil ausserordentlich häufig und sodann wird sie sogar mit Vorliebe mehreremals hintereinander wiederholt (lässt also *συνεχῆς ῥυθμοποιία* zu), z. B. Pind. Ol. 12, 3 u. 4, 19, Soph. Trach. 100:

ἦ ποντίας ἀνλῶνας ἢ δισσαῖσιν ἀπέλοισ κλισεῖς,
εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

Ueberhaupt lässt sich für die daktylo-epitritischen Strophen keine dem sprachlichen Silbenschema völlig entsprechende Messung annehmen, da sie einen Taktwechsel, d. h. einen fortwährenden sich von Reihe zu Reihe überschlagenden Wechsel von dreizeitigen, siebenzeitigen und vierzeitigen Rhythmen bedingen würde. Böckhs Annahme der Taktgleichheit lässt sich aus Arist. Quint. p. 99 mit unumstösslicher Sicherheit nachweisen. Aristides sagt nämlich, dass die Rhythmen, in welchen ein Wechsel von einem Takte in den anderen (*μεταβολὴ γένους*) stattfände, für das Gemüth *φοβεροὶ* und *ὀλέθριοι* seien: Πάλιν οἱ μὲν ἐφ' ἐνὸς γένους μένοντες ἤττον κινουῖσιν, οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα βλαβεροὶ ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν ἐκάστη διαφορᾷ παρέπεσθαι τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες. διὸ καὶ ταῖς κινήσεσιν τῶν ἀρτηριῶν αἱ τὸ μὲν εἶδος ταῦτο τηροῦσαι, περὶ δὲ τοῖς χρόνοις μικρὰν ποιοῦμεν διαφορὰν ταραχώδεις μὲν, οὗ μὴ κινδυνώδεις. οἱ δὲ ἤτοι λίαν παραλλάττουσαι τοῖς χρόνοις ἢ καὶ τὰ γένη μεταβάλλουσαι φοβεροὶ τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι. Welche Rhythmen der griechischen Melik aber sind weniger *φοβεροὶ* und *ὀλέθριοι* als die hesychastischen Daktylo-Epitriten, die den Charakter männlicher Ruhe und heiteren Seelenfriedens tragen? Wenn irgendwo in gesungener Poesie, so ist hier die *μεταβολὴ γένους* ausgeschlossen. Es gibt allerdings Strophen mit Taktwechsel; aber dies sind nicht die Daktylo-Epitriten, sondern die Dochmien in den tragischen Klag- und Verzweiflungsmonodien, die mit *ἀνακλώμενοι* und andern Metren wechselnden Ionici in ihrer bakchischen Ekstase, ihrem orgiastischen Tausel und

et werden:

I. In der ionicischen Messung ist der vierseitige Daktylus - Grundrhythmus, welchem der Epitrit assimiliert wird.

1) Die kurze Thesis des Trochäus kann irrational gemessen werden, akataktisch:

$$\frac{\overset{a}{-}}{2:14} \left| \frac{-}{2:2} \right| \frac{\overset{b}{-}}{2:2} \left| \frac{\overset{c}{-}}{2:2} \right| \frac{-}{2:2}$$

akataktisch:

$$\frac{\overset{a}{-}}{2:14} \left| \frac{-}{2:2} \right| \frac{\overset{b}{-}}{2:2} \left| \frac{\overset{c}{-}}{2:2} \right| \frac{-}{2:2}$$

Die Messung ist der Gegensatz zu der diphthongischen, in welcher

Trochäus des Epitriten rational, dagegen die zweite Länge dem Spondeus des Epitriten irrational gemessen wird. Die Annahme des Alogos in dem Trochäus gibt dem Rhythmus ein eberando, die des Alogos in dem Spondeus des Epitriten dagegen ein Hilarandando, dort wird der Trochäus des Epitriten dem stylus rhythmisch gleichgesetzt, hier dagegen der Daktylus

dem Trochäus, in beiden Fällen wird aber die Taktgleich gewahrt, da durch die *ἀλογία* nur eine *μικρὰ διαφορά*, nicht *μεταβολή κατὰ γένος* hervorgebracht wird. Jene Messung ^{*)} in der ersten Auflage der Griech. Rhythm. S. 123 ff. 171 ff der Tradition ausführlich begründet, in der speciellen M (Band 3, 403) gingen wir jedoch von derselben ab. Was wird sich unten zeigen.

2) Der Trochäus des Epitriten und jede Länge auslautenden Spondeus der daktylischen Reihe ist ^{*)} zeitig oder mit anderen Worten: der vierzeitige Trochäus die Form der Viertel-Triole, der auslautende Spondeus der tylichen Reihen ist ein *σπονδεῖος μέλιξων*:

$$\frac{\text{—}}{4} \cup | \frac{\text{—}}{4} \text{—} | \frac{\text{—}}{4} \cup | \frac{\text{—}}{4} \cup | \frac{\text{—}}{4} \frac{\text{—}}{4}$$

Das nach dem äusseren Silbenschema als daktylische Triopie erscheinende *κῶλον* ist also rhythmisch eine daktylische Tripodie. Es kann dann durchgehende dipodische oder tetrapodische Messung stattfinden. Diese Ansicht ist von Westphal in zweiten Auflage der Metrik aufgestellt und mit ebenso gross Scharfsinn wie mit genauer Kenntniss der rhythmischen Tradition durchgeführt worden*), doch ist es nicht gelungen stössige Consequenzen zu beseitigen. In der trochäisch auslautenden daktylischen Tripodie müsste die letzte Silbe als *τετρασίλλα* ausgehalten werden:

$$\frac{\text{—}}{2:2} \cup | \frac{\text{—}}{2:2} \cup | \frac{\text{—}}{4:4} \cup$$

= *— — —* und in der katalektisch auslautenden Reihe die *k* Länge, wo nicht Pause stattfinden kann, als *ὀκτάσημος*:

$$\frac{\text{—}}{2:2} \cup | \frac{\text{—}}{2:2} \cup | \frac{\text{—}}{8}$$

— *—*. Durch die dipodische Messung soll die „künstliche Eurhythmie grosser, verschlungener Perioden beseitigt werden die nur durch das Auge, nicht durch das Gehör begriffen werden können“. Westphal ist zwar der daktylischen Messung treu geblieben, hat aber seine Ansicht im „Aristoxenus von Tarent“ I und in „Musik des griech. Alterthums“ 1883 dahin modifi-

*) Siehe auch Westphal, Harmonik und Melopöie Vorr. XVII J. H. Schmidt, Kunstf. II, 83.

II. Diptasische Messung. Hier wird der Trochäus als Grundrhythmus angenommen und der Daktylus ihm assimiliert.

1) Kein Geringerer als A. Böckh hat diese Messung inaugurirt, der auch zuerst die Taktygleichheit in unserer Strophenstellung als oberstes Prinzip aufstellte. Die Dipodie — u — — oder — u — hat nach Böckh dieselbe Messung wie im trochäischen Tetrameter und System: — u ist ein rationaler dreiseitiger Trochäus, — — ein irrationaler Trochäus. Die Länge des Daktylus ist genau der folgenden Doppeltürze gleich, aber sie ist nicht zweiseitig wie im gewöhnlichen Daktylus, sondern dreiseitig: sowohl die Länge wie die Doppeltürze hat denselben Umfang wie der dreiseitige Trochäus der trochäischen (oder epitritischen) Dipodie:

$$\begin{array}{ccccccccc} 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ \hline \text{—} & \text{u} & \text{—} & \text{u} & \text{—} & \text{u} & \text{—} & \text{u} & \text{—} \end{array}$$

Der einzelne Daktylus ist also sechseitig und steht hiernit im Umfang dem Ditrochäus oder Epitritus gleich.

Zugleich ist es die Ansicht Böckhs, im Epitrit sei der lautende Spondeus genau so gross wie der anlautende Trochäus, die beiden Längen desselben verhielten sich wie 4 : 3, m betrage die erste $\frac{1}{2}$, die zweite $\frac{1}{4}$ des χρόνος πρώτος; beiden Kürzen des Daktylus dagegen seien einander gleich: betrage $1\frac{1}{2}$ des χρόνος πρώτος.

Somit ist denn in unseren Strophen nach Böckh der ein $\frac{3}{4}$ -Takt ausgedrückt durch folgende Silbengrössen:

- 1) $\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ \text{---} \cup \end{array}$ (Trochäus)
- 2) $\begin{array}{c} \frac{1}{2} \quad \frac{1}{4} \\ \text{---} \end{array}$ (Spondeus der trochäischen Dipodie)
- 3) $\begin{array}{c} 1\frac{1}{2} \quad 1\frac{1}{2} \\ \cup \quad \cup \end{array}$ (Doppelkürze des Daktylus)
- 4) $\begin{array}{c} 3 \\ \text{---} \end{array}$ (Länge des Daktylus).

Von dieser Böckhschen Messung widerspricht zunächst auf $\frac{1}{2} + \frac{1}{4}$ angegebene Grösse des Spondeus (irrationalen Trochäus) der Ueberlieferung des Aristoxenus; denn ihr zufolge die beiden Silben des irrationalen Trochäus genau einander gl. Aber auch der von Böckh angenommenen Dehnung des Daktylus zum sechszeitigen Maasse stehen die Angaben der alten Rhythmiker entgegen. Nach Böckh nämlich ist die daktylische Tripodie

3 3 3 3 3 3
---, ∪ ∪, ∪ ∪, ∪ ∪, ---, ---

eine 18-zeitige Reihe, die daktylische Tetrapodie

3 3 3 3 3 3 3 3
--- ∪ ∪ --- ∪ ∪ --- ∪ ∪ --- ---

eine 24-zeitige Reihe; die 18-zeitige Reihe ist nach Aristoxenus irrhythmisch, nicht aber die 24-zeitige. Wenn man nicht nehmen will, dass die daktylische Tetrapodie in zwei verschiedene Reihen zu sondern ist, sondern gleich der Tripodie eine einheitliche Reihe bildet, so muss die sechszeitige Messung des einzelnen Daktylus nothwendig aufgegeben werden: der Daktylus hat nur drei- oder vierzeitig sein, wenn sich dessen Messung der Lehre von der Ausdehnung der rhythmischen Reihen verliessen soll. S. auch Gr. Rh.³ S. 133. Einen Punkt hatte jedoch Böckh richtig getroffen, dass die schliessende Länge des Epitrit irrational sei. Gegen Böckhs Messung erklärte sich zu G. Hermann, der nach und nach drei verschiedene Ansichten aufstellte, zuletzt aber auf die Lösung der Frage verzichtete.

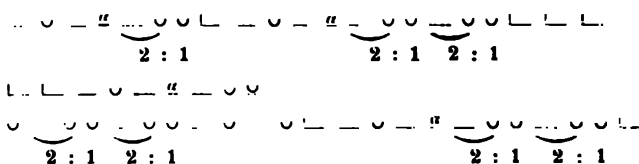
Metrik durchgeführt wurde: Die schliessende Länge des Epitrit ist ein *ἔταρος*, d. h. eine irrationale Silbe, welche in der Mitte steht zwischen der einseitigen und zweiseitigen, die Daktylen sind dreiseitig, in der Weise, dass die beiden ersten Silben (*ῥόδον ἔταρος* und *βραχίον βραχέταρος*) die Anapa, die dritte die Thesis enthalten, bzw. die Messung des Epitriten bildet den Grundrhythmus, die Daktylen werden ihm durch diplaisische Messung assimiliert:

$$\begin{array}{c} \text{— } \cup \text{— } \overset{\text{2}}{\underbrace{\cup \cup \cup}} \text{— } \cup \cup \text{— } \text{—} \\ \text{— } \cup \text{— } \overset{\text{2}}{\underbrace{\cup \cup \cup}} \text{— } \cup \cup \text{— } \cup \cup \text{— } \text{—} \end{array}$$

L. B.

ῥόδον ῥόδον, βραχίον; καὶ βραχέταρος
 ἄρσενος Μουσὴ ἑστάντω· σὺ δὲ δασὺ πλεῖν πλὴν δαίτας ἀγρί,
 μέλλων δ' ἄρσεν ἀρσεν,
 βραχέταρος ἑστάντω ἀρσενίᾳ ῥόδον βραχέταρος.

$$\cup \text{— } \cup \text{— } \cup \text{— } \overset{\text{2}}{\underbrace{\cup \cup \cup}} \overset{\text{2}}{\underbrace{\cup \cup \cup}} \text{— } \cup \cup \text{— } \text{—} \text{ (oder — } \cup \text{)}$$



Die daktylo-epitritischen Strophen erhalten durch die *ἄλως* die wir dem Ritardando der modernen Musik vergleichen könnte nachdrucksvolle Gravität, die das Gemüth feierlich bewegt, während die übrigen Daktylo-Trochäen durch die ungehemmte Continuität der dreizeitigen Füsse einen leichteren Rhythmus haben. Die Irrationalität ist dieselbe wie in dem iambischen Trimeter und dem trochäischen und iambischen Tetrameter, die in der Poesie der Iambographen (überhaupt in der ältesten Poesie), gesungene Metren waren oder wenigstens mit Instrumentalbegleitung (melodramatisch, *παρὰκαταλόγῳ*), d. h. also im strengem Takte vorgetragen wurden; auch der Daktylus ist als secundärer Fuss im Trimeter zugelassen, nur dass das, was in diesen iambischen und trochäischen Versen arbiträr nach dem Unterschiede der ethischen Stimmung, besonders der tragischen und komischen stattfand, in den daktylo-epitritischen Strophen, die nur für Gesang und Orchestik bestimmt waren, zum festen, meist gleichmässigen Gesetze geworden ist. Der *ἄλογος* gehört nach den ausdrücklichen Zeugnisse des Aristoxenus (Allg. Th. d. Mus. S. 19) dem *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ὁρθὸς* d. h. dem gesungenen Verse an und sowohl der kyklische Daktylus wie der kyklische Anapäst galten nach Dionysius von Halikarnass (a. a. O. S. 16) *ἀμφοτέρου* als *τῶν πάντων καλῶν ὁρθόμοι*. Die Alten fühlten in diesem Sichkräuseln der rhythmischen Wellen, die doch ihren streng regelmässigen, diplasischen Gang gehen, einen Reiz seiner Mannichfaltigkeit innerhalb der Einheit, worüber wir weiter in der Charakteristik der Logaöden zu sprechen haben. Wer in diplasischen Daktylus in der von uns angenommenen Messung

$\cup \cup$ nur den recitirten, nicht den melischen Versen $1\frac{1}{2} : 1 : 1 = 2 : 1$

schreibt, muss die Taktgleichheit in den daktylo-epitritischen Strophen dadurch herstellen, dass er im Tempo (*ἄνωγῃ*) den Daktylus nicht länger ausgehalten werden lässt als den Trochäen, dass also beide Füsse gleiche zeitliche Ausdehnung haben, und eine daktylische Tetrapodie zwei Epitriten an Zeitdauer gleich steht. Die Trochäen hören dann nicht auf Trochäen, die Daktyli

beidung kann nur aus der Beschaffenheit der vorhandenen daktylo-epitritischen Texte und aus dem ganzen Verhältnisse des Gebrauches des *πῶρος ἀντίστροφος* gegenüber dem *σε* in der metrischen Metrik gegeben werden. Dies ist bisher verlassen worden. Wir machen für die diaphanische Messung folgende Gründe geltend:

1) In Ol. 13 findet ein Uebergang aus Logaöden in aktylo-Epitriten statt, der einer näheren Untersuchung bedarf. Als zum Schlusse der ersten Reihe im sechsten Verse ist »Strophe logaödisch nach den festen Gesetzen des pindarischen epädenmetres, dann folgen etwa von der Mitte des sechsten verses an nicht allein den übrigen Theil der Strophe sondern auch die ganze Epode hindurch Daktylo-Epitriten. Dies geschieht in zehn, sage zehn Strophen! Es ist nicht möglich, so durch so viele Strophen hindurch ein so schroffer Uebergang aus dem *πῶρος ἀντίστροφος* in das *σε* und zwar nicht allein ties im Verse, sondern auch sogar meist mitten im Worte, mer aber mitten im Satze stattfinden sollte, aber es ist

auch nicht möglich, dass hier die Daktylo-Epitriten diplasisch gemessen werden, während alle übrigen isisch gemessen werden sollen. Wir haben hier einen Fingerzeig für die Messung, welchen uns Pindar selbst gibt. Der Uebergang ist nur möglich, wenn beide Strophengattungen Einheit des Rhythmus haben, d. h. diplasisch gemessen werden. Es kann hiergegen nicht etwa Euripides in das Feld geführt werden, welcher derselben Strophe Daktylo-Epitriten mit Ithyphallici, die neben den Epitriten von den Tragikern gebraucht werden, und Daktylo-Trochäen, bez. Logaöden vereinigt. Der Sachverhalt ist hier ein ganz anderer (s. unten die Daktylo-Epitriten der Dramatik). Bei Euripides gehen die Daktylo-Epitriten voraus und bilden festgeschlossene Gruppen, die nirgends mitten im Verse, schweige mitten im Worte, sondern stets mit vollem Verse, ne auch mit einem Satztheile endigen. Die Strophe ist augenscheinlich zweitheilig oder, wo sich nur zwei daktylisch-epitritische Verse finden, bilden diese beiden Verse den ruhigen Eingang. Dies ist nicht anders aufzufassen, als wenn in drei Liedern der Medea im Gegensatze zu dem vorausgehenden, heftig regten Dialoge ein ruhiges, daktylo-epitritisches Strophenglied beginnt und dann ein mehr bewegtes logaödisches folgt. In der nahe rhythmische Verwandtschaft der beiden Strophengattungen, die nur verschiedene *εἶδη* innerhalb eines *γένος* bilden, zeigt man auch bei Sophokles. In der Antig. v. 582—592 sind die ersten Verse, auf welche tragische Iamben folgen, daktylo-epitritisch und schliessen mit einer logaödischen Tetrapodie *τετραποδία*, der erste Vers kann aber auch als logaödische Pentapodie mit Anakrusis aufgefasst werden. Diese drei Verse bilden gegenüber den folgenden eine geschlossene Gruppe. In der Trachin. v. 112—121 folgen auf eine daktylo-epitritische Strophe zwei Verse mit daktylischen Tripodiceen in der Form der erwähnten Strophen als Nachklang der vorausgehenden Strophe. In allen diesen Fällen liegt durchgehende diplasische Messung bei Weitem näher als *μεταβολή*, die unmotivirt sein würde.

2. Dass die Epitriten nichts Anderes sind als diplasische Ditrochäen mit *ἄλογος*, beweist das oben erwähnte häufige Vorkommen des Ditrochäus an Stelle des Epitrit in den leicht gehaltenen Liedern auf Knaben oder Sieger in wenig angesehenen Agonen. Es ist dies derselbe ethische Unterschied wie zwischen den tragischen und komischen Trimetern

thet (ἑρπύρεος ψῆφος καὶ ἀναστρεφὺς ἀντιθέσις καὶ καὶ ποικίλ) gegenüber den Gedichten der beiden anderen ἑρπύρεα. Je verschiedenen ἑρπύ sind uns freilich nicht namentlich überliefert, aber wenn wir die Reihe der dem herychastischen Tropos gehörigen Lieder durchgehen, so werden wir nicht verkennen, dass z. B. die Σαυραὶ und Ὀργασμοὶ, die mit der αἰσθητικῇ verbunden waren, jedenfalls den Epinikien gegenüber ein besonderes ἑρπύ bildeten. So sind also auch die stylo-epitritischen und die logaödischen Epinikien: Pindar nur verschiedene ἑρπύ eines und desselben ἑρπύ. Der rhythmisch-metrische Sinn der Griechen in der vorliegenden Zeit war mehr ausgebildet und kannte feinere Unterschiede als der moderne. Er bedurfte keines so aufzählenden und groben Unterschiedes zur Bezeichnung verschiedener Grade der Ruhe und Bewegung wie des Unterschiedes ἡρεσὶς ἴσος und ἀνίσωτος. Ausserdem aber ist zu

⁷⁾ Rostsch, Gr. Rhythm. S. 199. Westphal, Gr. Rhythm. S. 227.

bedenken, dass überhaupt in der chorischen Lyrik der hochklassischen Zeit und des Dramas das *γένος διπλάσιον* weit über das *ἴσον* vorherrscht und in den verschiedensten Modificationen und Compositionsweisen für die ganze Scala poetischer Stimmungen gebraucht wird, wie besonders die Logaöden zeigen. Selbst die daktylischen Strophen archaischen Stiles müssen, wenn sie mit Trochäen gemischt sind, diplasisch gemessen werden.

4) Nicht ohne Bedeutung für die diplasische Messung der Daktylo-Epitriten ist die Beschaffenheit der Anakrusis. Sie ist entsprechend der epitritischen Form meist eine lange Silbe (*ἄλογος*), selten eine kurze, die Doppelkürze kommt fast ausnahmslos nur in alloiometrischen Reihen vor. Bei daktylischen Rhythmus müsste gerade das Umgekehrte erwartet werden, dass die Doppelkürze als die Grundform das Regelmässige, die Länge das Seltene und die einfache Kürze die Ausnahme wäre. Die äolischen Daktylen können nicht eingewandt werden, da gerade die Einsilbigkeit der meist kurzen Anakrusis Zeugniß von der diplasischen Messung ablegt.

Aus diesen Gründen bleiben wir bei der in der ersten Auflage der Metrik bevorzugten diplasischen Messung mit Ritardando im Epitrit, durch welches der Rhythmus noch gehaltener und ruhiger wird als in den iambischen Trimetern der Tragödie.

Eurhythmische Composition.

Nachdem wir im Vorausgehenden gezeigt haben, dass in den daktylo-epitritischen Strophen Taktgleichheit herrscht, haben wir die Frage zu erörtern: Ist es genug, dass die einzelnen Füße einander rhythmisch gleich sind und dass die Mannigfaltigkeit der metrischen Formen auf einheitliche Grundtypen zurückgeht oder herrscht noch eine höhere Ordnung? Die Antwort ist zunächst: Ein rhythmisches Kunstwerk entsteht erst dann, wenn sich die einzelnen Theile gegenseitig erfordern und bedingen und sich in der Weise zu einem Ganzen zusammenschliessen, dass Alles in Wechselwirkung steht. Es ist nicht genug, dass die einzelnen Takte der rhythmischen Reihen einander gleich sind, sondern es müssen sich auch die rhythmischen Reihen in ihrer Ausdehnung und Gliederung entsprechen. Man hat vom Standpunkte der modernen Musik aus versucht, die daktylo-epitritische Strophe in gleiche Reihen einzutheilen und sie einer durchgehends dipodischen Messung zu unterwerfen.

sind die folgenden:

1) In der eurythmischen Composition respondiren π an Ausdehnung gleichen Reihen, nicht aber bloss die ersten Füsse; die letzteren, einestei ob Trochäen oder Daktylen, sind an Zeitdauer gleich ausgehalten. Der Daktylus steht hier einem Trochäen oder Spondeus an rhythmischer Geltung gleich und kann eurythmisch mit ihm respondiren.

2) Die katalaktischen und synkopirten Reihen sind π akatalaktischen und nicht synkopirten rhythmisch gleich. Die fehlende Thesis in den erstern wird in der Mitte π Worten durch $\nu\alpha\upsilon\eta$ der letzten Arsis, am Wortschlusse entweder gleichfalls durch $\nu\alpha\upsilon\eta$ oder durch $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\gamma \nu\alpha\upsilon\eta$ ersetzt. π Pause, welche für die Singenden ein kurzes *Respirium* bildet, ist innerhalb des Verses streng rhythmisch eingehalten und π der Instrumentalmusik durch Töne ausgefüllt. Wenn am Verschlusse $\nu\alpha\upsilon\eta$ oder Pause eintrat, liess sich nicht mit Sicherheit sagen, konnte auch von verschiedenen *καταπαύσαι* verschieden behandelt werden, doch liegt es in der Sache, dass,

wo Interpunction stattfindet, die Singenden eher Pause als vorzutreten liessen. Das gilt vom Inlaut des Verses. Im Versauslaut findet bezüglich der katalektischen Reihen dasselbe statt, nur dass hier Wortbrechung nicht zulässig ist; die kurze Silbe an Stelle der langen (anceps) bedingt längere $\tau\omicron\nu\eta$ oder längere Pause. Im Uebrigen sind wir bei dem Untergange der pindarischen Melodien über die Anwendung der Pausen nicht hinreichend unterrichtet, es muss aber zugegeben werden, dass die Verspause nicht ausserhalb des Rhythmus steht*).

3) Ein mit Anakrusis beginnender Vers kann in der eurhythmischen Composition einem mit der blossen Arsis beginnenden Verse respondiren, wenn beide durch gleiche Taktzahl rhythmisch einander gleich sind.

4) Wie in der Sprache Sätze und Satzglieder, so vereinigen sich in der Strophe Reihen und Verse zu einer Periode. Die Periode bildet ein rhythmisches Ganzes, das gewöhnlich aus mehreren, selten aus einem Verse besteht, ihr Anfang und Ende kann nicht in die Mitte eines Verses fallen, vielmehr kann sie nur mit dem Anfang eines Verses beginnen und nur mit dem Ende des Verses aufhören. Die Gesetze der Periodenbildung sind die folgenden:

Die Strophe bildet gewöhnlich zwei oder drei durch Versende von einander getrennte Perioden, seltener macht sie eine einzige grössere Periode aus, Ol. 12; Nem. 1 ep.; Isth. 3; Isth. 1 epod.; Isth. 5 epod. An die letzte Periode schliesst sich der Regel nach eine ausserhalb der Eurhythmie stehende epodische Reihe, meist ohne Versende mit ihr zusammenhängend, eine Tetrapodie Ol. 6 epod.; Ol. 8; Ol. 8 ep.; Ol. 12; Ol. 12 epod.; Py. 1 epod.; Nem. 8; Isth. 1; Tripodie Isth. 2 epod.; eine Hemipodie Py. 3 epod.; Py. 12; Nem. 8 epod.; Nem. 9; Isth. 3; Isth. 5 epod.; eine Pentapodie Py. 3; Isth. 4 epod. Für die erste Periode kommt nur einmal ein Epodikon vor, Ol. 6, für die zweite Py. 4. Viel seltener ist das Proodikon am Anfange der ersten Periode: Isth. 2 epod. eine Tripodie, Isth. 5 epod. eine Pentapodie.

*. Es macht mir Vergnügen, dies dem künftigen und originellen Verfasser der Kunstformen der griechischen Poesie I, § 12, J. H. Schmidt zugeben. Dass die Verspause das ordnende Princip der Periodenbildung ist, habe ich selbst Gr. Rhythm. als Gesetz aufgestellt, kann mich aber mit Herrn Schmidt hier nicht weiter einlassen. S. ausserdem Vogt a. a. 0.

indem sich nur Py. 4 und Ol. 8 epod. zwischen zwei palinodischen Perioden aus zwei oder drei rhythmisch verschiedenen Elementen, Py. 1 epod.; Py. 9; Nem. 10 und Ol. 8 ep. zwischen zwei palinodischen Perioden.

Von den metabelischen Perioden sind die mesodischen am häufigsten. Die einfachsten bestehen aus drei Reihen, indem die Mesodiken von zwei rhythmisch gleichen Reihen umschlossen wird (*propechia epimeros*), z. B. eine Pentapodie von zwei Hexapodien, wie Ol. 3, 3:

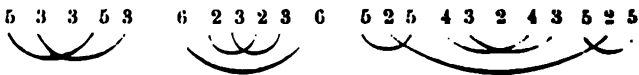
*Isurus dactyl. Metra 8' oder von metra per metralis eigentl.
epimeros*
Stroph. quad. Propädie metra.

Es bilden entweder wie in dem vorausgehenden Beispiel die Schlussperiode, Py. 12; Nem. 8 epod.; Nem. 10 epod., oder, was häufiger ist, den Anfang, Ol. 6 epod.; Ol. 8; Ol. 10 epod.; Py. 3 pod.; Py. 9; Nem. 8; Nem. 1. In Nem. 9 erscheint eine solche wieder auch zwei Tripodien, lat. 4 folgen zwei aufeinander.
- Am häufigsten besteht die mesodische Periode aus fünf Reihen

(μεσῳδικὸν πεντίκῳλον), Ol. 3 epod.; Ol. 6 epod.; Ol. 8; Py. Nem. 1; Nem. 5 epod.; Nem. 8 epod.; Nem. 10 epod.; Nem. 11 epod.; Isth. 2; Isth. 4 epod. — Ein μεσῳδικὸν ἐπικῳλον findet sich Ol. 6 epod.; Nem. 5 epod.; Nem. 11 epod.; Isth. 5, ein μεσῳδικὸν ἐννεάκῳλον Ol. 10 epod.; Nem. 8 epod. — Eine noch längere mesodische Periode von 11 Reihen Isth. 3.

Neben den mesodischen sind die palinodischen Perioden am häufigsten, von vier bis zehn Reihen Ol. 6; Ol. 7; Ol. 11; Py. 3 epod.; Py. 9; Nem. 11. Distichisch, tristichisch, tetrastichisch sind Ol. 10; Py. 4 epod.; Py. 12; Nem. 10 epod.

Zu den einfachen treten die zusammengesetzten Perioden in denen sich eine distichische Periode um ein Mesodikon oder Palinodikon gruppirt oder umgekehrt, z. B.:



Ol. 3; Ol. 6; Ol. 12 epod.; Py. 1 epod.; Py. 3; Py. 4; Py. 9 epod.; Isth. 2; Isth. 3 epod.; Isth. 4 epod.; Isth. 5 epod.

Es ergibt sich von selber, dass die eurhythmische Periodenbildung eine fast unendliche Mannichfaltigkeit gestattet und dass der Dichter hierin stets in gleicher Weise neue Formen schaffen konnte wie in der Verbindung der Metra zu Strophen. Halten wir die oben angegebenen Gesetze fest, so gelingt es uns überall den eurhythmischen Bau zu erkennen.

Die Feststellung der Eurhythmie gibt uns zugleich den Schlüssel für die Constituirung der Reihen, sie zeigt, in welchen Fällen der Epitrit eine einzige Reihe ausmacht, oder mit bestimmten metrischen Elementen zu verbinden ist. Namentlich ist sie uns für die Bestimmung der zusammengesetzten Reihen von der grössten Wichtigkeit.

Wir wählen als Beispiel die von uns schon in der Vorrede zur ersten Auflage der griechischen Rhythmik behandelte dionysische Ode:

Στρ. α'.

- I. 1 Τυνδαρίδαις τε γιλοξείνοις ἀδείν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἐλίου
2 κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραιῶν εὐχόμεναι,
3 Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ἔμμεν ὀρθώσας, ἀκαμαντοπύδα
II. 4 ἱππων ἄωτον. Μοῖσα δ' οὕτω τοι παρέστα
5 μοι νεοσίγαλον εἰρόντι τρύπον
6 Λωρίῳ φωνᾶν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

$$\left(\begin{array}{cccccccc} \text{L} & \text{U} & \text{U} & - & \text{U} & \text{U} & - & - \\ \text{L} & \text{U} & \text{U} & - & \text{U} & \text{U} & - & - \\ \text{L} & \text{U} & \text{U} & - & \text{U} & \text{U} & - & \overline{\text{U}} \end{array} \right)$$

Epode L U - - L U - - L U - -

Durchgängig dipodische Gliederung kann weder in der Strophe noch in der Epode angenommen werden, es wechselt vielmehr dipodische und tripodische Gliederung der Takte in völliger Uebereinstimmung mit dem Metrum. Dieser Wechsel ist aber nicht willkürlich, sondern, wie wir es in der Abtheilung nach Leiden angedeutet haben, er beruht auf einem bewussten künstlichen Parallelismus der Glieder, die sich in bestimmter Folge gegenseitig bedingen und so eurhythmischen Perioden vereinigen. Bezeichnen wir die Tripodie durch 3, die Dipodie durch 2, so ist das rhythmische Schema:

1) für die Strophe:

$$\underbrace{2 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2}_{\text{Strophe}} \quad \underbrace{2 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 2}_{\text{Epode}}$$

2) für die Epode:

$\begin{array}{cccccccccccccccc} 2 & 2 & & 3 & 2 & 3 & & 2 & 2 & & 3 & 3 & 2 & & 3 & 2 & 3 & & 2 & 2 & 2 \end{array}$

So besteht die genaueste Uebereinstimmung der Rhythmik Metrik, die metrische Reihe ist auch die rhythmische und findet zugleich eine kunstreiche Eurhythmie statt. Bei d Anordnung bedürfen wir nicht eines einzigen rhythmischen setzes, das uns nicht überliefert wäre. Die obige eurhythm: Composition ist in Ol. 3 unzweifelhaft, in anderen Liedern w: hier und da Bedenken über die Ausdehnung der Perioden (das wollen wir nicht läugnen), aber unsere Principien h: wir in den daktylo-epitritischen Oden für sicher. In ap: (mehr modernen) Strophengattungen, besonders den logaödis: trochäischen und iambischen des tragischen Tropos ist die eur: mische Composition bei Weitem einfacher und freier. E: dies ebenso Unterschiede in der Geschichte der rhythmis: Kunst wie die gleichartigen in der Geschichte der Plastik der Redekunst.

Es kann nicht eingewandt werden, dass die eurhythm: Composition nur für das Auge, nicht, wie in der musis: Kunst zu erwarten, für das Ohr vorhanden sei. Der g: griechische Versbau beruht in tiefstem Grunde auf Architekto: Im Alterthum wurde streng taktirt für Ohr und Auge und r: nicht bloss nach Flüssen, sondern auch nach Reihen und d: wir hinzusetzen) nach Perioden. Gr. Rhythm.³ S. 104. Da die Percussion wurde Anfang und Ende, in verschlungenen P: den gewiss auch die Mitte hervorgehoben. Ausserdem aber: das gesungene und mit Instrumentalmusik begleitete Lied s: mit Orchestik verbunden, die zur klaren Auffassung der eur: mischen Periode für Auge und Ohr beitrug. Konnten die Gried: ein in der Folge der Strophen mesodisch oder palinod: gebildetes Chorlied in seiner verschlungenen Composition: fassen (woran kein Zweifel ist, denn wozu hätten sonst: Tragiker diese Compositionsformen gewählt?), so muss das G: um Vieles leichter in der eurhythmischen Anordnung einer St: stattfinden, die genau denselben Principien folgt. Was die Gried: in dieser Beziehung vermochten, wie ausgebildet ihr rhythmi: architektonischer Sinn war, zeigt vor Allem die antistrophe: Responion grosser und wechselvoll gebildeter Strophen: 8—10 und 12 Versen. Der Gedanke, dass überall, wo so ein:

aus zeigt, dass dieselbe auch in der eigentlich hexychastischen Zeit ihre Stelle hatte. Eben dasselbe beweist die von Plutarch. us. 33 erhaltene Nachricht, dass der Nomos des Olympos auf Ione phrygisch war. Die phrygische Tonart hat keineswegs erst einen ekstatischen Charakter, vielmehr war sie einer unendlichfachen Modification fähig, namentlich dadurch, dass sich der Gesang nur auf bestimmte Töne der phrygischen Scala beschränkte Plut. mus. 19, und war daher auch für einfache und blege Compositionen geeignet.

2) Der Dithyrambus, welcher das daktylo-epitritische aus von allen Metren am häufigsten gebrauchte, war nach in überreinstimmenden Zeugnisse der Alten in phrygischer Art gelehrt. Besonders muss dies von den Dithyramben der asiatischen Zeit wie von denen Pindars gelten. Denn erst Philoxenos, Timotheos und Telestes erlaubten sich eine harmonische Abkehr und verwandelten für einzelne Partikeln auch die doriache in lydische Tonart, so jedoch, dass die phrygische immer

vorwaltete*). Wie sehr auch damals noch die dorische Tonart dem Dithyrambus widerstrebte, geht aus Aristoteles hervor.

3) Im Threnos herrscht die lydische Tonart, die von den Alten schlechthin als *ἐπικήδειος πρὸς θρῆνον* genannt wird²² und hiernach bestimmt sich die Harmonie für die daktylo-epitritischen Threnen Pindars.

4) Die Prosodien, Püane und Parthenien haben dorische Harmonie, vgl. Plut. mus. 17: οἷα ἡγνόμεν δὲ (Πλάτων) ὅτι πολλὰ Δωρία παρθένια Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σαρπιδῇ καὶ Βακχυνίδῃ πεποιήται, ἀλλὰ μὴν καὶ ἐν προσόδια καὶ παιᾶνες. Die Prosodien- und Parthenienfragmente Pindars zeigen fast durchweg daktylo-epitritisches Maass; wenn sich unter den Fragmenten seiner Püane dies Metrum nicht findet, so ist das blosser Zufall; wenigstens waren die Daktylo-Epitriten für die Püane der übrigen Lyriker sehr gebräuchlich.

5) Dorisch oder lydisch sind die daktylo-epitritischen Epinikien, wie aus zwei Stellen Pindars hervorgeht. OL 3.4

*) Dionys. de comp. verb. 19 p. 131 R.: οἱ δὲ γὰρ διθυραμβοῦνται καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Ἀντίους ἐν ᾧ ἔσχατον ποιοῦντες καὶ τὰς μελωδίας ἐξήλλαττον, τοτὶ μὲν ἐναρμονίᾳ ποιοῦντες, τοτὶ δὲ χρωματικᾷς, τοτὶ δὲ διατόνους, καὶ τοῖς ῥήθμασι καὶ πολλὴν ᾄδειαν ἐνεξουσιάζοντες διετίλουν, οἳ γὰρ διὰ κατὰ Φιλόξενον καὶ Τιμόθεον καὶ Τελεστήν, ἐπεὶ παρὰ γὰρ τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένη ἦν ὁ διθύραμβος. Aristot. polit. 9, 7: ὁ διθύραμβος ὁμολογεῖται εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. καὶ τούτου πολλὰ παραδείγματα λήγουσιν οἱ περὶ τῶν σύγγραμμάτων αὐτῆς ἀλλὰ τε καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ ἀρχῇ ποιῆσαι διθύραμβον τοὺς μύθους οὐχ οἷός τ' ἦν, ἀλλ' ἐκ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἀρμονίαν πάλιν. Die Stelle des Dionysios redet nicht von dorischen Dithyramben, wie Schenckwin Simonid. p. LI u. a. annehmen, sondern wie die Stelle des Aristoteles nur von den metabischen Dithyramben des Philoxenus u. s. w. mit dem ausdrücklichen Zusatze, dass die älteren Dithyrambiker einen solchen Wechsel der Tonarten nicht kannten. Auch die Worte des Simonides fr. 148 κείρους (die Dithyrambenchöre) Ἀντιγένης ἐδίδασκεν ἄνδρες ἐν ἐπιθῆναιτο γλυκερὰν ὅπα Δωρίοις Ἀρίστων Ἀργείοις ἡδὺν πνεῦμα χίμαρ καὶ τοῖς ἐν ἀόλοις reden nur davon, dass ein Dithyramb von dorischen Flöten begleitet war. Wenn man hieraus folgern will, dass auch der Gesang dorisch gewesen sei, so ist dies ebenso unrichtig, als wenn man für Olympe die von Pindar selbst ausdrücklich für äolisch erklärt wird (vgl. v. 1. Ἀιολῆδ' ἐμολπῆ) nach v. 17 Δωρίαν ἀπὸ γόρμυγα πασσαίων λάβειν²³ die dorische Harmonie des Gesanges annehmen wollte, vgl. Böckh de Pind. 276.

**) Plut. mus. 25. Böckh metr. Pind. 240.

gebrauchten^{**)}.

6) Dorisch oder mixolydisch sind die epitritischen Strophen Tragiker. Es fehlt zwar an directen Nachrichten, doch läßt sich ein sicherer Beweis führen. In der Tragödie nämlich nach Aristoteles die kolische und ionische Harmonie nur die sechsen Monodien beschränkt, die phrygische wurde

^{*)} Der strengen Analogie von Olymp. 8 folgt nur Py. 12; Nem. 9; 2, 3; Isth. 2; denn dies sind die einzigen ohne inbaltende Synkope und metrische Ruben, aber selbst von diesen Odas zeigt Isth. 3 in der 1. H. durch mehrfache Auflösung der Arsis eine größere Freiheit. Böckh hat ausserdem noch Py. 1, 3, 4; Nem. 1, 11; Isth. 2, 3, 4 für sicher erkannt, obwohl manche von Od. 3 sehr abweichen, v. B. Py. 1, wo sich neben von der häufigen Synkope v. 3, 3, 4 (zweimal), apod. v. 3, 3, 8 den Auflösungen apod. v. 3, 7, 8 zweimal ein gebrochener Spondeus eine allometrisch anaphorische Reihe findet. Alle übrigen Strophen sind lydisch oder, oder sich wenigstens der lydischen Harmonie annähern.

^{**) Clem. Alex. Strom. VI, 124. Hellenicus, die Hymnen des Dionysos Mithras S. 67.}

ebenfalls nur in Monodieen (seit Sophokles)*) und von Liedern nur in den Bakchika wie Eur. Bacch., die lydisch in Threnen angewandt, alle eigentlichen Chorgesänge der gödie dagegen waren entweder dorisch oder mixolydisch gedorisch die ruhiger gehaltenen, mixolydisch die bewegten gesänge**). Die meisten daktylisch-epitritischen Strophen Tragödie müssen daher die dorische Tonart mit den trochäisch-iambischen, logaödischen Chorliedern theilen, als mixolydisch lassen sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit nur Trach. Medea 976 und Troad. 795 nachweisen, ohne dass indess zwischen dorischen und mixolydischen Daktylo-Epitriten ein metrischer Unterschied stattfände. Vgl. § 45.

Aus diesen Thatfachen geht zur Genüge hervor, dass Daktylo-Epitriten, wenn wir sie nach der Tonart benennen wollen, bald dorische, bald phrygische, bald lydische, bald mixolydische Strophen heissen müssen. Noch weit mehr zeigt die Benennung dorisch als unzulänglich, wenn wir folgende Thatfache ins Auge fassen: dorisch sind ausser den Daktylo-Epitriten noch viele andere Strophengattungen und Metra gesetzt, ja selbst Metra, die gar nicht einmal dem hesychastischen sondern vorwiegend dem systaltischen und tragischen Traktat angehören. Dorisch sind die stürmischen Metra des systaltischen Hyporchemas, wie in dem ersten Fragmente des Pratinas, in einer ungezügelter Freiheit der Auflösung (häufige Proemata und Tribrachen), in Fernhaltung der irrationalen Längen, in Ausschliessung der daktylischen Tripodie, kurz in allen Stücken den entgegengesetzten Charakter der Daktylo-Epitriten zeigt. Dorisch sind ferner logaödische, iambische und trochäische Parodoi und Stasima der Tragödie, die ebenfalls mit Daktylo-Epitriten gar nichts gemein haben. Dorische Tonart herrscht in den Spondeiaka, in anapästischen Nomen, wie dem Nomos auf Ares, ja selbst in den Klagmonodien der frühgriechischen Tragödie (also in Dochmien), in den Erotika der Sappho und des Anakreon***). Mit einem Worte, es kann ausser den le-

*. Aristox. in vit. Sophocl. sub fin.

***) Vgl. hierüber S. 159.

****) Aristox. ap. Plut. mus. 17: καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἰκτὰ ἐπὶ τοῦ ἰωρῶν τρόπου ἐμελωδίζουσιν καὶ τινα ἐρωτικά. — οἰκτὰ ὡς Terminus technicus für die Klagmonodien, vgl. Euclid. harm. 21; Ptolemaeus 1485—1582 οἰκτῶν μὲν ἤδη λέγεται (v. 1584).

Hgriechische Melodien hätten über das Mittelalter hinaus er-
 halten können. Pindars Melodien waren weit über seine
 Zeit hinaus bekannt. Aristoxenus ist mit ihnen vertraut, noch
 zu Ende der klassischen Zeit bilden sich junge Musiker geradezu
 nach Pindars Musikstil (Phil. de mus. 17 ff.), in Alexandrien waren
 viele Handschriften der pindarischen Gedichte vorhanden, sodass
 Pollodorus, der Eidograph, es unternehmen konnte, die Gedichte
 nach den Tonarten (dorische, lydische u. s. w. *ᾠαί*) zu ordnen.
 Aber freilich folgt hieraus nicht die Aechtheit der von Kircher
 überlieferten Melodie. Noch nach Kirchers Zeit im Anfange
 des vorigen Jahrhunderts erklärte der gelehrte Venedianische
 Musiker Marcello, dass er für seine Compositionen der Psalmen
 nach altgriechische Melodien hermit habe, und theilt uns bei
 einer Gelegenheit den 13. Homerischen Hymnus mit übergeschrie-

*) Die Untersuchung über diesen Gegenstand gehört in die Geschichte
 der griechischen Musik. Wir geben hier die Resultate der Westphalischen
 Untersuchungen, jedoch mit bestimmterer Verweisung der Aechtheit der Melodie
 ab.

benen antiken Noten mit*). Er will dieselben aus einer alten Handschrift entlehnt haben, die uns ebenso wie die des Athanasius Kircher unbekannt ist. Eine alte Handschrift würde gerade so wie die Handschriften der Mesomedischen Lieder über den Textesworten die Sing-Noten stehen haben; Marcello aber hat über den Worten des Hymnus nicht bloss die Sing-Noten, sondern darunter in zweiter Reihe auch die gleichbedeutenden Instrumental-Noten. So macht es ein mit dem Alympius vergewordener moderner Gelehrter, welcher von seiner Fertigkeit neuere Melodien mit griechischen Noten schreiben zu können einen Beweis liefern will, — gerade so macht es auch Meibomius, wenn er das *Te deum laudamus* in der Vorrede zu seinen griechischen Musikern auf griechische Weise notirt. Ein alter Musiker würde die Gesang-Melodie sicherlich nur durch Sing-Noten, aber nicht zugleich durch Instrumental-Noten ausdrücken, denn die letzteren gehören bloss der *χορὴς* an**). Jene angeblich altgriechische Melodie ist notorisch eine Fälschung.

In Kirchers Pindar-Melodie kommt nun etwas ganz Aelliches zum Vorschein. Ueber den Vocalen der zwei ersten Verse stehen, wie es angemessen ist, Sing-Noten. Dann aber folgt dem Verse:

πείθονται δ' αἰδοί σάμασι

ist das Singnoten-Alphabet verlassen und statt dessen eine Notation der Textes-Melodie durch Instrumental-Noten eingeführt. Kirchner will bei den Worten *πείθονται* κτλ. in seinem Fragment auch noch die Zuschrift *χορὴς εἰς κιθάραν* gelesen haben. Die zwei ersten ohnehin langen Verse sollen hiernach also *assa voce* ohne Begleitung der Kithara und nicht vom Chorus sondern vom Koryphaeos gesungen sein; erst mit *πείθονται* tritt der Gesammtchor und mit ihm die Instrumental-Begleitung ein gefallen sein! Das Pindarische Chorlied wäre somit kein Choral

*) *Estro poetico armonico, parafrasi sopra li primi cinquante anni poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di Benedetto Marcello* Venezia 1724—26. In Psalm 16 ist der Mesomedische Hymnus auf Beatus in Psalm 18 die Pindar-Melodie benutzt. Vgl. G. Behaghel, die erhaltenen Reste altgriechischer Musik (Programm des Lyceums zu Heidelberg für die Herbstprüfungen) 1844.

**) Die früher von uns über unisonen und nicht unisonen Begleitungen gegebenen Ausführungen werden davon abhalten, dass man für die bei Marcello den Sing-Noten hinzugefügten gleichbedeutenden Instrumental-Noten die Annahme einer unisonen Begleitung zu Hülfe rufen wird.

der *doctus* in „*refractoris & doctus signum*“ einen Chorgesang eintreten zu lassen, während er das Vorgesagte einem Solisten gab. Kircher hatte Kenntnisse der griechischen Noten, wie die Tafel auf S. 240 „*ex Alipho*“ zeigt, um etwa eine von ihm selbst zu Pindars Worten verfasste Composition mit Hilfe des Alippius, den er öfters erwähnt, in griechische Sing- und Instrumental-Noten umzusetzen. Die griechischen Musiker hatten ja damals eine ungemein grosse Aufmerksamkeit auf sich gezogen, — es war die Zeit, wo man für die in der damaligen Musik bestehenden Tonarten die alte Terminologie von Boetius wieder aus Boethius, Ptolemäus, Euklides u. s. w. hervorholte und die Namen „*ionische, dionische Tonart*“ aufsuchte. Auch hatte Kircher einige Kenntnisse des Griechischen, liegt aber mit den griechischen Accenten und der Orthographie im Streite. Da Zeitgenossen Kirchers namentlich in Sicilien mehr griechische Kenntnisse hatten, er aber als Musiker sehr bekannt war, so liess man ihn in jenem Kloster vielleicht finden, wonach er sich im Herem behielt.

Im Uebrigen sind Spuren der Unschtheit nicht vorhanden. Von rhythmischer Messung sagt Kircher nichts, er bemerkt nur: *Tempus non sonat, sed quantitas syllabarum datat*. In metrischer Beziehung ist die Uebersetzung der metrischen Schlüsse mit den Schlüssen der metrischen Elemente hervorzuhoben; doch hatte die Zeit Kirchers schon einer metrischen Kenntnis, um

diese augenfällig verschiedenen Elemente zu sondern. Die obigen Kennzeichen der Fälschung reichen aus, um die angebliche Pindarische Melodie als Beweismittel für die Pindarische Composition der Daktylo-Epitriten um so mehr unkräftig zu machen, als nicht einmal in der Beantwortung der Frage nach der Tonart, ob lydisch, dorisch oder äolisch, Uebereinstimmung erzielt worden ist.

§ 45.

Daktylo-Epitriten der Lyriker.

Die daktylo-epitritischen Strophen gehen in der uns erhaltenen Litteratur bis auf STESICHORUS zurück. Einige der häufigsten Verse dieser Strophen werden auf ihn als ihren Erfinder zurückgeführt und nach ihm benannt, nämlich das *Stesichoreum trimetrum* (die Verbindung dreier Epitriten), schol. OL 3 usw. das *Stesichoreum angelicum* (akatalektische und katalektisch-daktylische Tripodie) Diomed. 512; Plot. 2633, und das *Stesichoreum encomiologicum* (akatalektisch-daktylische Tripodie und Epitrit) Diomed. p. 512. Auch eine Verschiedenheit in der Bildung der hierher gehörigen Verse bei Stesichorus und Pindar haben bereits die Alten bemerkt, z. B. dass Pindar zwei Epitriten mit einem Choriambus verband, während hier Stesichorus statt des schließenden Choriambus einen Epitrit gebraucht habe, schol. OL 1 ep. 2 u. s. Schon aus diesen Nachrichten der alten Metriker würde hervorgehen, dass Stesichorus daktylo-epitritische Strophen gebildet hat, auch wenn uns nicht in seinen Fragmenten noch einige Reste erhalten wären. Wir können noch jetzt deutlich erkennen, dass die *Ἰλίου πέρις*, Helena und Oresteia in diesem Metrum gedichtet waren, während die *ἄθλα ἐπὶ Πηλῖα καὶ Γερωνίς* im κατὰ δάκτυλον εἶδος abgefasst sind. Die hierher gehörigen Fragmente sind folgende:

Orest. fr. 35: Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπασαμένη μετ' ἑμοῦ
κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαίτας καὶ θοῖας
μακάρων.

fr. 37: τοιᾶδε χροὶ, Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων
ἔμναιν Φρυγίον μέλος ἐξενρόντας ἄβρῳς ἦρος ἐπεγορίων

fr. 42: τῷ δὲ δράκων ἐδόκησεν μολεῖν κάρα βιβροταμένους ἀντρῶν
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθεϊδῆς ἐφάνη.

Helen. fr. 32: οὐκ ἔστ' ἔννομος λόγος οὗτος·
οὐδ' ἔβας ἐν ναυσὶν εὐσεύμοισιν οὐδ' ἔπει Πίσηγα Τηλεφάνη

von der Mischung von trochäischen und iambischen Gesangsmaßen
 1 sein. Von dem Gebrauch des Rhythmicus findet sich keine
 Spur; wir treffen ihn zwar in einer Aristophanischen Parodie,
 (hier hier ist er aus parodischem Zweck hinzugefügt. Die von
 inder am Anfang oder Schluss der Periode zugelassenen Logakten
 ist bei Stesichorus am Ende von fr. 36 gebraucht, welches
 aber als Schluss einer Strophe anzusehen ist. Vgl. auch Fra
 86, § 46.

Man würde jedoch irren, wenn man Stesichorus für den
 Schöpfer der Daktylo-Epitriten halten wollte. Wir finden sie in
 seiner Zeit schon weit verbreitet. Alkaios dichtete im iambisch-
 epischen Metrum fr. 84:

ἦν' ἄν, ἀνέστην, ἢ Τυρρῶν (?)
 ὀδυροῖς λίγυρ' αἶν' ἢ Νηυστῆρ.

vorin ihm später Anakreon in mehreren Gesängen nachfolgte,
 Ieph. 54: ἰσχυρότερος μὲν Τύρρῳ γούνα' ἀνέστην. — Ebenso
 werden von Diogenes Laertius 1, 78. 85. 86 dem Pittacus, Bias
 und Chilo Skolien in daktylo-epitritischem Metrum zugeschrieben,
 welche zwar eine dem Skolienstile angemessene leichtere Bl-

ung zeigt und daher auch den Ithyphallicus zulässt, aber doch in die Klasse der Daktylo-Epitriten gerechnet werden muss. Pittac. p. 198 B.:

ἔχοντα δὲ τόξον τε καὶ λοδόκον φαρέτραν
 στείχειν ποτὶ φῶτα κακόν·
 πιστὸν γὰρ οὐδὲν γλῶσσα διὰ στόματος
 λαλεῖ διχόμυθον ἔχουσα καρδίᾳ νόημα.

— — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —

φαρέτραν ist nicht als Bacchius, sondern wie in der daktylo-epitritischen Strophe Equit. 1271 und wie bei Pind. Olymp. 2. 3. als Anapäst zu messen. An der Echtheit dieses Skolions zu zweifeln ist kein Grund vorhanden; die Authenticität der übrigen möge dahingestellt bleiben. — Wir sehen also zur Zeit des Stesichorus das daktylisch-epitritische Maass nicht etwa bloss den wesentlichen Elementen der Composition nach festgestellt, sondern ebenso wie bei Pindar und den späteren Lyrikern nach den beiden grossen Hauptzweigen der Lyrik in bald leichtere bald schwererer Form ausgebildet. Wäre Stesichorus der eigentliche Erfinder, so liesse es sich nicht denken, wie dies Metrum sofort bei seinen Zeitgenossen allgemeine Verbreitung und Eingang in die verschiedenen Gattungen der lyrischen Poesie gefunden und sich sogleich zu den feineren Nuancen der höheren und niederen Lyrik ausgebildet hätte. Diese Thatsache muss uns darauf hinführen, den Ursprung noch weiter hinaufzurführen. Nach dem gewichtigen Zeugnisse des Glaukos schloss sich Stesichorus an die Rhythmik der aulodischen Nomenpoesie an, wo ausdrücklich von dem κατὰ δάκτυλον εἶδος berichtet wird, Plutarch. mus. 7. Es liegt nahe, auch für die zweite metrische Gattung des Stesichorus dasselbe anzunehmen, namentlich wenn wir bedenken, wie sich auch der Inhalt der Gedichte an die Nomenpoesie anlehnt; gerade die in Daktylo-Epitriten gedichtete Oresteia mit Ἰλίου πέποις hatten in den gleichnamigen Dichtungen des Sappho und Xanthos ein Analogon, und von dem letzteren sagt Menekleides bei Athen. 12, 513 a: πολλὰ δὲ τῶν Ξάνθου παρασκευαζόμενος ὁ Στησίχορος ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρεστείαν, vgl. § 6. Ueberhaupt sind die meisten lyrischen Metra zuerst in der Nomenpoesie ausgebildet worden; ausser dem κατὰ δάκτυλον εἶδος treten bei der Prosodiakos im Nomos auf Ares, der Päon und Trochäen in

stetiger und weniger verschlungen, überall auf die ewigen Gesetze sittlicher Ordnung hingewendet, ein Reflex der Götter- und Heroenwelt, in der der Dichter lebt. Das Ganze trägt den Charakter eines starken, im Gleichgewicht der Kräfte sich bewegenden Geistes, der in sich selbst seine Harmonie und Befriedigung hat; die Gegenwart ist ihm verklärt durch die Vergangenheit und die traditionellen Götter der Vorfahren sind der höchste Ruhm und die schönste Zier des Mannes. Diesem Grundcharakter des sittlichen Gleichmaßes entsprechend ist auch der Satzbau einfacher als in den übrigen Gedichten; in dem Dialekte sind die Gegensätze der epischen Sprache und des Dorismus zur Einheit vermittelt und lokale Eigenthümlichkeiten treten weniger hervor als in den lyrischen Strophen (G. Hermann opusc. 1, 264; Böckh metr. Pind. 288).

Es stimmt mit dem innersten Wesen der Pindarischen Poesie, wenn sich dieselbe des daktylo-epitritischen Maßes mehr als jedes anderen bedient. Von den Epitriten gehört die Hälfte hierher (die übrigen sind gemischte Daktylo-Trochäen, Daktylo-

Ol. 8 ἐπωδ.

Τιμόσθενης, ὕμνος δ' ἐκλάρωσεν πότμος.

- I. — ' / ' ' ' — ' ' ' — — — ' ' —
 ' / ' ' ' — ' ' ' — ' / ' ' ' — ' ' ' —
 ' / ' ' ' — ' ' ' — ' ' ' — ' ' —
- II. ' / ' ' ' — ' ' ' — — —
 ' / ' ' ' — ' ' ' — — — ' / ' ' ' — ' ' ' — — — 5
 ' / ' ' ' — ' ' ' — ' / ' ' ' — ' ' ' — ' ' ' —
 ' / ' ' ' — ' ' ' — ' ' ' —
 ' / ' ' ' — — — — ' ' —

Ol. 10 στρ.

Ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὅτε πλείστα.

- I. ' / ' ' ' — — — ' ' ' — — —
 ' / ' ' ' — — — ' ' ' — — —
- II. ' / ' ' ' — — — ' ' ' —
 ' / ' ' ' — ' ' ' — — — — — ' / ' ' ' — ' ' ' — — —
 ' / ' ' ' — — — — ' ' — — — — — — — — 5
 ' / ' ' ' — — — — ' / ' ' ' — ' ' ' — — —

Ol. 10 ἐπωδ.

κόσμον ἐπὶ στεφάνῳ χρυσέας ἐλαίας.

- I. ' / ' ' ' — — — — — ' / ' ' ' — — —
 ' / ' ' ' — — — — —
- II. ' / ' ' ' — — — — — ' / ' ' ' — ' ' ' — — —
 ' / ' ' ' — — — — — ' / ' ' ' — ' ' ' — — —
 ' / ' ' ' — — — — — ' / ' ' ' — ' ' ' — — —
 ' / ' ' ' — — — — — ' / ' ' ' — ' ' ' — — — 5
 ' / ' ' ' — — — — — ' / ' ' ' — ' ' ' — — —

Olymp. 8 epod. I. Per. (v. 1. 2. 3) palinodisch: zwei Tripodien v. zwei Pentapodien umschlossen. II. Per. (4—7): vier Tetrapodien v. zwei Pentapodien in stichischer Verbindung, die letzte Pentapodie v. mit einer Synkope nach der zweiten Arsis. Eine Tetrapodie als Epodika 3 + 2, 3 3, 3 + 2, | 3, 3 3, 3 | 3 + 2, 2 + 3, | 4
 ἐπωδ.

Olymp. 10 str. I. Per. stichisch aus zwei Pentapodien, oder wenn man beide Verse in je zwei Reihen zerlegen will, distichisch aus vier Dipodien und zwei Tripodien. II. Per. tristichisch: die Verbindung von Tetrapodien und einer Dipodie ist wiederholt. Die erste Tetrapodie v. ist eine zusammengesetzte Reihe aus einem Epitrit und Choriamb, welche letztere dem Creticus v. 5 rhythmisch gleichsteht:

2 + 3, 2 + 3 | 4, 4 3, 4, 4 3.

Olymp. 10 epod. I. Per. mesodisch: eine Dipodie von zwei Tripodien umschlossen. II. Per.: eine grosse mesodische Periode, in welcher v. 4 u. 5 je in eine Tetrapodie und Dipodie zu trennen sind, wovon die Tetrapodie dem v. 6 entspricht. Die erste Tetrapodie v. 4 ist nach der zweiten Ar-

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{ } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

Ol. 12 στρ.

Λίσσομαι, καὶ Ζηγὸς Ἐλευθερίων.

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

5

Ol. 12 ἐπὺδ.

νῆε Φιλάνορος, ἦτοι καὶ τεὰ κεν.

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

5

Py. 1 στρ.

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ Ἰσπλοκάμων.

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

opirt, wobei die dritte Arsis aufgelöst ist. III. Per.: drei Tetrapodien verbunden:

3 2, 3, | 4 3, 4 2, 4 2, 4, 3 4, | 4, 4, 4

Olymp. 12 str. Eine einzige grosse palinodische Periode mit einer podie als Epodikon. Das Doppelcentrum wird durch die beiden Hexa- en v. 3. 4 gebildet, deren zweite aus zwei Epitriten und einem Chor- besteht; der ersten geht eine Pentapodie, Dipodie, Tripodie und er eine Dipodie (Choriambus) voraus; der zweiten folgen dieselben en in umgekehrter Ordnung nach:

$\frac{2+3}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{2+3}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 $\frac{2+3}{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

ἐπὺδ.

Olymp. 12 epod. I. Per. (v. 1–5) mesodisch: das Centrum bildet exapodie v. 3, welche aus einem Epitrit und einer daktylischen Tetra- zusammengesetzt ist; um dieselbe gruppieren sich zunächst zwei Verse, jeder aus einer Tripodie und Tetrapodie besteht; dann zwei Penta- en v. 1 u. 5. II. Per. (v. 6. 7) enthält zwei Hexapodien mit einer podie als Epodikon.

III. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

Py. 1 ἐπὸδ.

ὅσα δὲ μὴ κεφίληκε Ζεὺς, ἀτύχονται βοάιν.

I. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

Py. 3 στρ.

Ἥθελον Χείρωνά κε Φιλλυρίδαν.

I. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

Pyth. 1 ist wie im Inhalt so auch in der eurhythmischen Form Königin aller daktylo-epitritischen Oden. Von selteneren metrischen Formen ist in der Strophe der gedehnte Spondeus am Schluss von v. 2 und Anfang von v. 3 und in der epod. die alloiometrische anapästische Reihe zum Anfang des Schlussverses zugelassen.

Die Strophe zerfällt in drei mesodische Perioden. I. Per. v. 1. 2: Centrum bildet die katalektische Tetrapodie zu Anfang von v. 2 (Epodion und Choriambus); um dieselbe gruppieren sich zunächst zwei Pentapodien und als äusserste Glieder zwei Dipodien, von denen die letzte ein gedehnter Spondeus ist. II. Per. (v. 3. 4. 5): auch hier bildet den Mittelpunkt eine Tetrapodie (in der Mitte von v. 4), die nach der zweiten Arsis eine Synkope der Thesis erfahren hat; sie ist eingeschlossen von zwei Tripodien und zwei Hexapodien, deren erste (v. 3) mit einem gedehnten Spondeus beginnt. III. Per. (v. 6): eine Tripodie von zwei Pentapodien umgeben:

2 2+3, 4 2+3 2, | 6, 3 4 3, 6, | 3+2 3 3+2

Pyth. 1 epod. Eine grosse mesodische und eine stichische Periode mit Epodikon. I. Per. (v. 1—6): den Mittelpunkt bilden die drei ersten Dipodien des v. 3, die zusammen eine Hexapodie mit synkopierter Thesis und aufgelöster fünfter Arsis ausmachen. II. Per. (v. 7. 8. 9): zwei Tetrapodien und zwei Tripodien, denen sich als Epodikon eine Tetrapodie anschliesst.

Pyth. 3 str. Von der Böckhschen Versabtheilung müssen wir abweichen, dass wir die Pentapodie str. 4 *Οὐρανίδα γόνον εὐρύπιδον* *Κρόνον* als einen selbständigen Vers ansehen. Dies wird durch die eurhythmische Composition nothwendig erfordert und kommt mit dem Metrum

III. $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

Py. 4 ἐπὸδ.

ἀντὶ δελφίνων δ' ἐλαχυπτερόγων ἵππους ἀμείψαντες θεάς.

I. $\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

II. $\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

Py. 9 στρ.

Ἐθέλω χαλκᾶσπιδα Πυθιονίαν.

I. $\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

II. $\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

III. $\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

(v. 6—8): stichische Verbindung von fünf Tetrapodieen, wovon die erste daktylisch und die vierte eine synkopirte trochäische ist:

2+3, 2+3 2+3, | 2 3 4, 4 2, 3 4, | 4 4, 4 4, 4
epod.

Pyth. 4 epod. I. Per. (v. 1—3) tristichisch: die Verbindung einer Pentapodie, Tetrapodie und Tripodie zweimal wiederholt. II. Per. (v. 4—6) palinodisch: in der Mitte zwei zusammengesetzte daktylisch-epitrichische Hexapodieen (v. 5, 6), um die sich zwei Tetrapodieen und zwei Tripodieen gruppieren.

Pyth. 9 str. V. 6 der Böckhschen Abtheilung ist in zwei vollständige Verse zu theilen, die durch eine durchgängige Cäsur getrennt sind: 6a: ὅς Λακιδᾶν ὑπερόπλων τουτάμης ἦν βασιλεὺς, und 6b: ἔκ τ' ἐκ τοῦ etc. I. Per. (v. 1—3) mesodisch: eine Hexapodie, welche aus einer katalektischen Tetrapodie und einem gedehnten Spondeus besteht (Umkehrung von Pyth. 1 str. 3), wird von zwei metrisch gleichen Tripodieen umgeben, die den alloiometrischen Formen angehören. II. Per. (v. 4—6) palinodisch: zwei Pentapodieen in der Mitte von vier Tripodieen. III. Per. (v. 6b—8): stichische Verbindung von zwei Tripodieen und drei Tetrapodieen:

4, 6, 4, | 3 3, 2+3 2+3, 3 3, | 3, 3 4 4 4

Py. 9 ἐπὸδ.

Γαίης θυγάτηρ· ὁ δὲ τὰν εὐώλεον.

| | | | | | | | | | | |
|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I. | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | — | — | ⋱ | — | |
| | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | — |
| II. | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | ⋱ | — |
| | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | — | — | — | ⋱ |
| | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | ⋱ | 5 |
| III. | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | ⋱ | |
| | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ |
| | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ |
| | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | ⋱ | |

Py. 12 στρ.

Αἰτίω σε, φιλάγλαε, καλλίστα βροτεῶν πολίων.

| | | | | | | | | | | | |
|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I. | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ |
| | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ |
| II. | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | |
| | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | |
| | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | 5 |
| III. | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | |
| | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ | |
| epod. | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | — | — | — | ⋱ | — | ⋱ |

Nem. 1 στρ.

Ἀμπνευμα σεμνὸν Ἀλφειῶ.

| | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|---|
| I. | — | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | — | |
| | — | ⋱ | ⋱ | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ |
| | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | ⋱ | |
| | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | ⋱ |
| | ⋱ | ⋱ | — | — | ⋱ | ⋱ | 5 |

Pyth. 9 epod. I. Per. (v. 1. 2): drei Pentapodieen in stichischer Folge. II. Per. (v. 3—5) mesodisch: eine Tetrapodie von zwei Pentapodieen und zwei Dipodieen umgeben. III. Per. (v. 6—9) mesodisch: eine Dipodie in der Mitte von zwei Pentapodieen, zwei Dipodieen und zwei Tripodieen.

Pyth. 12 str. I. Per. (v. 1) zwei stichische Tripodieen. II. Per. (v. 2—5) tetrastichisch: die Verbindung von drei Tripodieen und einer Tetrapodie in gleicher Ordnung wiederholt. III. Per. (v. 6. 7) mesodisch: zwei Pentapodieen umschliessen eine Dipodie, daran reiht sich ein Stesichoreion als Epodikon:

3 3, | 3 3, 3 4, 3 3, 3 4, | 3+2 2, 3+2, 6
epod.

Nem. 1 str. I. Per. (v. 1—4) mesodisch: eine Tripodie zwischen zwei Tetrapodieen und zwei Pentapodieen. II. Per. (v. 5—7) mesodisch: eine Pentapodie (zu Anfang v. 6) zwischen vier Tetrapodieen, wovon die erste daktylisch:

4, 2+3, 3, 2+3, 4, | 4 4, 2+3 4 4

- II. $\begin{array}{cccccccccccccccc} _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \end{array}$

Nem. 1 ἐπωδ.

Σικελίαν πίειραν ὀρθώσιν κορυφαῖς πολλῶν ἀφνειαῖς.

- $\begin{array}{cccccccccccccccc} _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \end{array}$

Nem. 5 ἐπωδ.

ὁ τᾶς θεοῦ, ὃν Ψαμάθεια τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντον.

- I. $\begin{array}{cccccccccccccccc} _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \end{array}$
- II. $\begin{array}{cccccccccccccccc} _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \end{array}$

Nem. 8 ἐπωδ.

οἳ τε κρηναῖς ἐν Ἀθάναϊσιν ἄρμοζον στρατόν.

- I. $\begin{array}{cccccccccccccccc} _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \end{array}$
- II. $\begin{array}{cccccccccccccccc} _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \\ _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ & _ \end{array}$

Nem. 1 epod. Eine einzige mesodische Periode: eine Dapod (Anfang v. 4) bildet den Mittelpunkt zwischen acht Tetrapodien, drei daktylisch sind und die vorletzte aus einer iambischen Dipodie, einem Choriambus zusammengesetzt ist. Die einzige daktylo-epodische Strophe, worin, wie es scheint, keine Tripodie vorkommt:

4 4, 4 4, 2 4 4, 4 4

Nem. 5 epod. Die Worte πῶς δὲ λίπον εὐαλέα νῆσον (v. Böckhschen Abtheilung) sind nicht mit den folgenden zu verbinden. selber sagt: „Epodi v. 3. 4. 5 *hiatu et syllaba ancipiti tali, quae finem versus demonstrat, inter se distincti non sunt*,“ die Entscheidung hier wie in allen ähnlichen Fällen die eurhythmische Composition. — v. 1-3 (unserer Abtheilung) mesodisch: eine Pentapodie von zwei Dipodien und zwei Tetrapodien umschlossen. II. Per. (v. 4-6) palin in der Mitte zwei Pentapodien; vor und nach denselben eine von zwei Dipodien umschlossene Tetrapodie, welche das zweitemal daktylisch

$\begin{array}{ccccccc} 3 & 4, & 5 & 4, & 3, & 2 & 4 & 2 & 3 + 2, & 3 + 2, & 2 & 4 & 2 \end{array}$

Nem. 8 epod. V. 7 der Böckhschen Abtheilung ist in zwei eine Tetrapodie und Hexapodie, zu trennen, wie die Eurhythmie: Cäsur an dieser Stelle anzeigt: ἦα συνθεῶ γὰρ τοι φουρεθείς, ἦ ἀνθρώποισι παρμονώτερος. I. Per. (v. 1-5) zweifelhaft: ein anaph

II.

Nem. 9.

Κωμάσομεν παρ' Ἀπόλλωνος Σικυνώνοθε, Μοῖσαι.

II.

III.

422

pod

Nem. 10 στρ.

Δαναοῦ πόλιν ἀγλαοθρόνων τε πεντήκοντα κοραῖν, Χάριτες.

II

11.

Nem. 10 ἐπωδ.

ἔδρεψε δ' αἰχμὰν Ἀμφιτρύωνος. ὁ δ' ὄλβω φέρεται.

I.

II

22.

laut in der alloiometrischen Tripodie zu Anfang von v. 3, worüber vgl. 423; die trochäische Tripodie v. 4 kommt unter allen daktylo-trochäischen Epinikien nur in dieser lydischen Ode vor, vgl. S. 424.

II. Per. (v. 5—6a) mesodisch: eine Pentapodie von zwei Tripodien umgeben, woran sich eine Hexapodie v. 6b als Epodikon anschliesst.

Nem. 9. I. Per. (v. 1) zwei Tripodien stichisch verbunden. II. Per. - 2) mesodisch: eine Tripodie von zwei Tetrapodien umgeben. III. Per. - 3. 4) tetrastichisch: die Verbindung von zwei Tripodien und zwei Tripodien in derselben Ordnung wiederholt. Eine Hexapodie schliesst als Epodikon die Strophe ab:

3, 3, | 4 3 4, | 3 3 2, 2 3 3 2 2, 6
epod.

Nem. 10 str. I. Per. (v. 1. 2) palinodisch: zwei Tripodieen, wovon
 3 erste ein logaödischer Prosodiakos, umschliessen zwei Pentapodieen.

Per. (v. 3—5): zwei Pentapodieen, zwei Dipodieen und zwei Tripodieen stichischer Folge. III. Per. (v. 6): zwei Hexapodieen stichisch verbunden.

Nem. 10 epod. I. Per. (v. 1. 2): zwei Dipodiceen und zwei Pentapodiceen in stichischer Folge. II. Per. (v. 3): zwei Tripodiceen in stichischer Folge. III. Per. (v. 4. 5) mesodisch: die Dipodie zu Anfang von v. 5 von

- III. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & \cdot & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & - & \cdot \end{array}$
- IV. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & - & - & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & - & \cdot \end{array}$
- IV. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & - & - & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & - & \cdot \end{array}$

Nem. 11 στρ.

Παῖ' Πέας, ᾗ τε πρυτανεία λείλογχας, Ἑστία.

- I. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & - & - & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & - & \cdot \end{array}$
- II. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & - & - & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & - & \cdot \end{array}$
- III. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & - & - & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & - & \cdot \end{array}$

Nem. 11 ἐπωδ.

ἄνδρα δ' ἐγὼ μακαρίζω μὲν πατέρ' Ἀρκεσίλαν.

- I. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & - & - & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & - & \cdot \end{array}$
- II. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & - & - & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & - & \cdot \end{array}$

Isth. 1 στρ.

Μᾶτερ ἐμὰ, τὸ τέδον, χρόσασσι Θήβα.

- I. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & - & - & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & - & \cdot \end{array}$
- II. $\begin{array}{ccccccc} \cdot & \cdot & - & - & - & \cdot & \cdot & - & - & \cdot & \cdot & - & \cdot & - & \cdot \end{array}$

zwei Tripodiceen und zwei Dipodieen umschlossen. IV. Per. (v. 6) mesod eine Tripodie in der Mitte zweier Tetrapodieen:

2 5, 2 5, | 3 3, | 3 2, 2 2 3, | 4 3 4

Nem. 11 str. I. Per. (v. 1. 2): zwei Pentapodieen und zwei Dipodalinodisch verbunden. II. Per. (v. 2): zwei Tripodieen stichisch verbunden. III. Per. (v. 4. 5) besteht aus sieben Dipodieen. Die Anordnung derselben zu Reihen zeigen die einzelnen vorkommenden Choriamben, die durch Metrum sich als selbständige Reihen darstellen und denen analog der erste Epitrit v. 5 als selbständige Dipodie gefasst werden muss: enthält die Reihe drei Dipodieen und zwei Tetrapodieen in mesodischer Ordnung:

5 2, 2 5, | 3 3, | 2 4, 2 4 2 oder 4 2, 2 2 4

Nem. 11 epod. I. Per. (v. 1—3) mesodisch: die Tripodie in der von v. 2 hat zu beiden Seiten drei Tripodieen und eine Dipodie. II. (v. 4—6) mesodisch: die Hexapodie v. 5 von zwei Tripodieen und Tetrapodieen umschlossen:

3 3, 2 3 2, 3 3, | 3 4, 6, 4 3

Isthm. 1 str. I. Per. (v. 1. 2): zwei Pentapodieen stichisch verbunden. II. Per. (v. 3—5) und III. Per. (v. 5. 6) mesodisch: in 1

Es aus den drei vollständig erhaltenen Strophen beurtheilen können, kunstgerecht und vortrefflich, der Umfang der Strophen steht mit dem Inhalte im schönsten Gleichgewichte, kleinere Strophen in Skolien und Erotik, grössere in Pöanien und den übrigen Gattungen der Lyrik; man thut unrecht, hierin irgend-
 wie Bakchylides unter die übrigen Lyriker herabdrücken zu wollen. Im Uebrigen besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Pindars und Bakchylides' daktylisch-epitritischen Strophen nur in dem Inhalte. Sie sind bei Bakchylides nicht der Träger der erhabenen und tiefhinigen Dichtung, vielmehr spricht sich in ihnen eine milde und gemüthlich heitere Lebensansicht aus mit grosser Breite der Ausmalung ohne Schwung und ohne tiefe begeisterte. Die daktylo-epitritischen Fragmente stammen aus Iamben, Prooden, Hymnen, Epinikien und Erotik oder Skolien;

*) Auch in dem Gebrauche des *palpus trochaeus* und *trochaeus trochaeus* (das letztere mit Anakreon) schliesst sich Bakchylides Pindar an.

ist drei Strophen erhalten (fr. 27); jede Strophe besteht aus
zwei Versen, drei Pentapodien und einem Stachborsien, tricho-
mische Gliederung findet nicht statt.

TIMOKREON verwandte das daktylisch-epitritische Maass
in polemisch-satirische Zwecke in seinen Gedichten gegen The-
okleas, aus denen uns einige Fragmente erhalten sind^{*)}, nicht
doch wie Aristophanes in launiger Karrikatur und Parodie,
sondern in bitterem Hasso gegen den Feind. Die Veranlassung
: solchem Gebrauche gab ihm wahrscheinlich die Stachborsie,
: auch Persönlichkeiten in ihre Sphäre heranziehen konnte;
kolon sind auch sonst von Timokreon gedichtet, und wie wir
an Pindar wissen, waren in dieser Gattung die Daktylo-Epitriten
: trichotomischer Gliederung nach Strophe, Antistrophe und

^{*)} Die Abtheilung ist un sicher, s. Bergk P. L.² III, 137 und die
selbst citirten Abtheilungen von Böckh, Hermann, Ahrens, Hartung,
! Schmidt. Ich hatte die Auffassung von Ahrens, welcher Bergk gefolgt
ist, für unrichtig und das Fragment (so Vollständigkeit des Gedichtes glaube
ich nicht) für monostrophisch.

Epodos eine geläufige Form, ja es dürfte nicht zu gewagt erscheinen, wenn wir in dem Fragmente des Timokreon ein gross Skolion erblicken, worauf das mehrmalige *τύγε* im Anfange hindeutet. Drei andere Helden des Perserkrieges waren besungen und jetzt lässt Timokreon Aristides' Ruhm ertönen, wobei zugleich seinen Hass gegen Themistokles ausspricht, eine Situation wie bei den Symposien, wo die Lieder der Tischgenossen sich aufeinander bezogen. Ein beabsichtigter Contrast von Inhalt und Form, wie ihn O. Müller annahm, findet nicht statt.

DITHYRAMBIKER. Schon oben ist bemerkt, dass der daktylo-epitritische Maass vorzugsweise auch das Organ der Dithyrambus war, der auf seiner älteren Stufe keineswegs ein überschwänglichen Charakter trug, sondern nach dem Zeugnisse der Alten dem hesychastischen Tropos angehört (Allg. Theat. § 32). Die Dithyrambiker aus der Zeit des Pindar und Bakchylides wie Lamprokles (Bergk P. L. S. 554—556) und Likymnios (ebendasselbst 598—600) haben sich, nach den kargen Fragmenten zu urtheilen, fast überall jenes Maasses bedient und sind in Allem dem Pindarischen Stile angeschlossen; ja der Ditrochäan an Stelle des Epitrit ist sogar noch seltener als bei Pindar. Der Pän des Likymnios auf Hygieia beginnt mit einem apäustisch-iambischen Proodikon, wie es der Pindarischen Composition eigenthümlich ist (vgl. S. 423); es ist unnöthig, im Anfang von v. 1 eine Lücke anzunehmen. — Einen durchgreifenden Umschwung in Rhythmus und Musik riefen die jüngeren Dithyrambiker hervor. Die Einfachheit der früheren Zeit ersah als Monotonie, man wählte für jede neue Situation ein anderer Stimmung entsprechendes Metrum und Tongeschlecht, woran Stelle der antistrophischen eine alloiostrophische Composition wie in den späteren tragischen Monodien und dem Nomos eintreten musste. So spricht sich bereits Aristoteles probl. 19, über diese neue Musik und Rhythmik aus, die er mit dem schlagenden Ausdruck *μῦνησις* bezeichnet. Vgl. auch Arist. rhet. 3, 13. Bei solchem Umschwung konnten sich die hesychastischen Daktylo-Epitriten im Dithyrambus nicht behaupten, das Metra wir im Allgemeinen den Monodien des Orestes, Oedipus Coloneus und der Phönissen ähnlich zu denken haben. Nur die Dithyrambiker dieser Stufe noch der früheren Zeit näher stehen wie Melanippides der jüngere, von dem dies Phrakrates ap. Plut. mus. 30 v. 6 ausdrücklich bemerkt, nur da

jagte, wie wir schon früher (S. 10) gesehen haben, die dactylische Trimeter
 Aristoph. fr. ap. Plut. mus. 30; Aristot. post. 2), doch behält
 er bei weniger bewegten und weniger mimischen Themen
 Daktylo-Epitriten als herkömmliches Dithyramben-Metrum
 , freilich, wie es dem Gegenstande entsprach, ohne Aufwand
 rhythmischer Kunstmittel. So im Deipnon Bergk III, S. 604.
 608. Fast meistentheils folgen daktylische Trimeter in grösserer
 Zahl auf einander, denen sich hier und da ein Epitrit und nur
 selten mehrere Epitriten zugesellen. Auflösung des Trochäus
 in Zusammensetzung des Daktylus sind frei gegeben. Ueberall,
 da Fragmente heil sind, tritt das daktylo-epitritische Maass
 zweifelhaft hervor; an Logakden, die Meineke und Bernhardt
 suchen, und an Rhythmen wie in dem hyperchematischen
 Choralstück der Ekechastinnen, wie Bergk will, ist nicht an
 den. In der ganzen Literatur gibt es keine einfacheren
 Daktylo-Epitriten. Das Ethos des Maasses ist sehr herabgestimmt;
 es ist hier und da eine gewisse Komik zu bemerken, aber
 ein beachtlicher Contrast von Form und Inhalt ist nicht vor-
 handen. — In ähnlicher Weise wie im Deipnon des Philonemus

scheint das daktylo-epitritische Maass auch in dem Asklepios des Telestes gebraucht zu sein, aus welchem sieben auf eine folgende daktylische Tripodieen erhalten sind, Bergk III, S.

Zu den spätesten Resten daktylo-epitritischer Poesie gehören einige Fragmente aus den Meliamben des Kerkidas von Megalopolis (Bergk II, S. 513, fr. 3, 4, 5) und zwei Pänne auf Hygieia und Arete, der eine angeblich von Ariphron, der andere Aristoteles gedichtet (Bergk III, S. 595—597). Die Verse Kerkidas sind nach dem strengsten Stile gebaut, wie sich der Dichter auch sonst den Vorbildern der altklassischen Zeit anschloss (vgl. S. 99); die beiden Pänne dagegen haben manche Abweichungen von der normalen Bildung; besonders fällt Pänne auf Hygieia durch die zweisilbigen Anakrusen v. 2. 7 durch den Ithyphallicus v. 6 auf und kann deshalb nicht ein Produkt der klassischen Zeit angesehen werden. Der Pänne auf Hygieia von Likymnios ist in seiner regelrechten metrischen Composition unstreitig viel älter*).

§ 46.

Daktylo-Epitriten der Dramatiker.

Tragödie **).

Es ist im Obigen ausgeführt, dass die daktylisch-epitritischen Strophen das Organ der chorischen Lyrik sind. In Uebereinstimmung hiermit finden wir sie im Drama so auffallend gebraucht, dass wir sie hier als fremdartige Formen ansehen müssen, die jedoch mit trefflichem Takte und an sehr signifikanten Stellen verwandt sind, um in der Schwüle des tragischen Pöns einen Augenblick erquickender Kühle und heiteren Friedens beizuführen. Sie gehören eben dem hesychastischen Tropos an, während in der Tragödie der pathetische Tropos diastolisch herrscht. Am wenigsten sagten sie dem gewaltigen Pathos Aeschylus zu, der überall die tragischen Formen in größter Reinheit bewahrt und sich keine Uebergänge in die übrigen Gattungen erlaubt. Es ist sehr bezeichnend, dass wir daktylo-epitritische

*) Ueber das fragm. adesp. 140 s. v. Wilamowitz-Möllendorf, I S. 16 u. 17, 2.

**) Ueber die hierher gehörigen Strophen der Medea und des Prometheus s. Hermann elem. p. 652. Böckh Abhand. d. Berl. Akad. 1823 S. 280.

der vier Oberlieder, die männliche Ruhe des Chorhythmus tritt hier zu der furchtbaren und rasanten Leidenschaft des Weibes in einen beabsichtigten höchst effectvollen Contrast. Im Prometheus und Tereus finden sich zwei, in den übrigen Tragödien immer nur eine daktylo-epitritische Strophe. Dem lyrischen Rhythmus angemessen ist der Inhalt vorzugsweise auf eine ruhige Betrachtung sittlicher Grundsätze gerichtet und streift nicht selten in das Dogmatische über. So zeigt der Chor die Sophrosyne in der Liebe Med. 627, das Glück edler Abkunft Androm. 766, den Frieden mit der Gottheit Prometh. 536, oder er singt von der Unsicherheit des Glückes (Tereus; v. Gladitsch, Cantata, S. 228), von der allmächtigen Gewalt des Goldenes fab. Inc. Nauck Tr. Gr. Fr. p. 670, er lehrt die ethischen Normen über die Schliessung des Ehebandes Prometh. 887, oder spricht den Gedanken aus, dass die Menschen von Geburt gleich sind und erst durch das Lebensschicksal ungleich gestellt worden (Tereus l. l.) Demselben ruhigen Ton trägt Med. 410, wo die Treulosigkeit der Männer den Chor der Frauen mit Selbstgefühl erfüllt, und ebenso

das Gebet an Apollo Rhes. 224 und das Segenslied auf die rettungbringende Athen Med. 824. Auch die Parodos des Aia 172 gehört demselben Ethos an: die Salaminier sind durch den Wahnsinn des Ajax von tiefstem Schmerz erfüllt, aber sie wissen, dass dies Unglück von den Göttern kommt und dass der Gie beugte sich ermannen wird. Nur wenige Chorlieder sind es, die eine individuellere Färbung tragen und in dem stillen Schmerz der sich in ihnen ausspricht, an den Ton der daktylo-epitritischen Threnen anklingen; dahin gehört Med. 976 das Vorgefühl vom nahen Untergange der Kreusa, Troad. 795 Telamon Verderbenszug gegen Troja und Trachin. 94, eines der schönsten Sophokleischen Strophepaare, das in einem an Sapphos Weis erinnernden Tone mit einer wahrhaft wunderbaren Bilderprache die Sehnsucht der Deianeira schildert, deren Gatte in ungekannte Ferne weilt. Die drei letzten Strophepaare sind in mixolydischer Harmonie gesetzt, während in den vorhergenannten die dorische Tonart herrscht. Das *Δωριστι* und das der Sappho entlehnte *Μιξολυδοιστι* sind nämlich nach den ausdrücklichen Zeugnissen der Alten die eigentlichen Tonarten des tragischen Chores, jenes für die in männlicher Ruhe, dieses für die in stille Wehmuth gehaltenen Gesänge; alle übrigen Harmonieen gehören in der Tragödie den Monodien und den Threnen an.

2) Als pänisches Chorikon innerhalb eines Epeisodions Oed. tyr. 1806 und Eurip. Electr. 859. Dergleichen Zwischengesänge des Chores enthalten immer nur eine Strophe und Antistrophe. Man hat sie für Hyporchemata gehalten, aber diese Ansicht ist keineswegs durch die Zeugnisse der Alten gerechtfertigt*) und widerspricht der sicheren Thatsache, dass die

*) Tzetzes in seinen politischen Versen *περὶ τραγικῆς ποιήσεως* Cram Anecd. Oxon. 3 p. 343 ff. führt unter den übrigen Theilen der Tragödie auch ein *ὑπορχηματικὸν* (*ὑπόρχησις* p. 346, 28) auf; dieselbe Stelle findet sich auch noch in einer älteren prosaischen Fassung Cram. Anecd. Paris. 1 p. 11 wo der Ausdruck *ὑπορχηματικὸς* (vgl. Studem., Philolog. 46 p. 26) u. *ὑπόρχημα* gebraucht ist. Dass hierunter aber nicht das eigentliche durch das ystaltisch mimetische Ethos charakterisirte Hyporchema zu verstehen sei, geht aus Tzetzes selber hervor, denn dort heisst es, jene Bezeichnung finde sich bloss in der Schrift des Eukleides (über die Tragödie und Komödie), der damit den Theil der Tragödie bezeichne, der sonst *ἐμμέλεια* genannt würde. Vgl. 343: *ἐμμέλειαν . . . ἣν ὁ Εὐκλείδης μὲν οὐδαμῶς γράφει, 346, 28: τὴν δ' ἐμμέλειαν οὗτος (Εὐκλείδης) ὑπόρχησιν λέγει* u. s. w. Bei Euklid war das Wort in seiner allgemeinsten Bedeutung als Tanz überhaupt gebraucht im Gegensatze zu

schweren Ringen um Oedipus, das sich in tragischen Metren ausspricht, dann der Augenblick des Friedens und der Öffnung im hyperbaischen Rhythmus. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass wie in den Plänen überhaupt, so auch in diesen stasischen Zwischengesängen die dorische Tonart herrschte; das begleitende Instrument ist die FIRA, wie aus Electr. 879 d11' aus Noster Sol' vord' hervorgeht.

[illegible]

* *Phil. Mex.* p. 339 b: *caudex (filices) compressus vel subcompressus*

Die metrische Composition stimmt im Ganzen mit der Lyriker überein, nur dass der Umfang der Strophen gering ist. Fast durchgängig sind 11—15 Elemente (d. h. Dipodien oder Tripodien) vereint, die Strophe der Andromache und Trachinierinnen ist bis auf 16, die des Ajax und Oedipus auf 17 Elemente ausgedehnt. Länge der Thesis und Anakrusis ist Normform, in der Zulassung der kurzen Thesis stehen diese Strophen etwa zwischen den daktylo-epitritischen Epinikien und den Dithyramben in der Mitte. Isolirt ist die zweimalige Contractio des anlautenden Daktylus Eurip. Med. 976, 5 und Androm. 766, 5. Von gedehnten Füßen kommt der Bacchius Electr. 859, 5 vor, welcher rhythmisch einer trochäischen Dipodie mit Anakrusis gleichsteht. Auflösung der trochäischen Arsis treffen wir nur einmal Soph. fab. incert. ap. Diod. 37, 30 v. 4. Ebendasselbst v. 5 findet sich auch die bei den Lyrikern seltene daktylische Pentapodie. Die daktylische Dipodie und die normal gebildete Tetrapodie sind ausgeschlossen.

Bloss in einem Punkte zeigt sich bei den Tragikern ein wesentlicher Unterschied von Pindar, indem sie am Schlusse der Strophe auch den Ithyphallicus zulassen: Prometh. 535; Med. 420, 634; Androm. 777; Rhes. 232; zwei katalektische Ithyphallici Electr. 865, ein Ithyphallicus mit Synkope der zweiten Thesis Oed. tyr. 1086. Auch der Ithyphallicus im vorletzten Verse der Strophe Oed. tyr. gehört bereits dem Schlusse der Strophe an. Bloss Rhes. 224 ist einmal diese Reihe im Inlaut der Strophe (an dritter Stelle) gebraucht, was ein Fingerzeig für den nach euripideischen Ursprung dieser Tragödie ist. Der schliessende Glykoneus, der hier stets auf die Thesis ausgeht, ist selten als der Ithyphallicus, Med. 834; Ajax 183; vielleicht auch Oed. tyr. 1086 = 1098. — Ein alloiometrisches Proodikon findet sich bloss Ajax 172, wo die anlautende daktylische Tetrapodie mit daktylischem Schluss dem als Epodikon stehenden Glykoneus (v. 183) respondirt.

Komödie.

Die hesychastischen Daktylo-Epitriten haben ihrer Natur nach mit dem systaltischen Rhythmus der Komödie nichts gemein. Gleichwohl nimmt diese keinen Anstand, in jedes fremde Rhythmengebiet hinüberzugreifen, wenn es darauf ankommt, durch Parodie bekannter Gesänge komische Contraste hervorzurufen. Und so müssen es sich auch die daktylo-epitritischen Strophen

lt sich keineswegs an das Strophenschema seines Vorbildes, oder verfährt hier mit voller Freiheit. Es ist wahrhaft be-
wunderungswürdig, wie er es verstand, die daktylo-epitritischen
rythmen in ihrer ganzen Vollendung nachzubilden und so
streichige Strophen zu dichten, dass sie sich mit den vorzüg-
lichsten Pindarischen messen können. Besonders zeigt sich dies

Eccliaz. 571. Es gehörte mit zu dem komischen Effekte,
an hier Aristophanes auch solche Formen gebraucht, der sich
Lyriker enthielten, wie den Rhyphallicus $\nu\acute{o}\delta\ \gamma\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\ \rho\acute{\epsilon}\rho\alpha\tau\epsilon\upsilon$
und $\nu\acute{o}\delta\ \nu\acute{o}\rho\delta\epsilon\ \nu\acute{o}\rho\delta\epsilon\upsilon\ \nu\acute{o}\rho\delta\epsilon\upsilon\ \nu\acute{o}\rho\delta\epsilon\upsilon$ Pax 775, 1 und 797, 1, der schon
seinen significanten Inhalt besonders hervorstrahlt. So
setzt sich auch ein Rhyphallicus als Schluss der dem Pindar
abgebildeten Ode Equit. 1264, 6. Ausserdem konnte eine
aus alloicometrische Periode den Daktylo-Epitriten hinzugefügt,
u 788, oder vorausgeschickt werden, Nub. 457, 1-3. Es ist
hr wahrscheinlich, dass auch diese alloicometrischen Stellen
stills an bekannte Gesänge enthielten (vgl. unten), so dass
er Aristophanes zwei verschiedene dem Zuschauer bekannte

Melodien zu einem quodlibetartigen Ganzen vereinte. — Endlich ist hierher auch das Metrum von Vesp. 273—280—281—282 zu ziehen: die Epitriten walten vor den daktylischen Tripodie mehr als in allen übrigen Strophen vor, als Proodikon u.

Prometh. II. Stas. α' 526—535—536—544

- μηδ' αὖ ὅ πάντα νέμων
θεῖτ' ἐμῇ γνώμῃ κράτος ἀντίπαλον Ζεὺς,
μηδ' ἔλινύσσαιμι θεοὺς δόσαις θοίναις ποτινισσομένα
βουφόνους παρ' Ὀκεανοῦ πατρὸς ἄσβεστον πόρον,
b μηδ' ἄλλ' τοιμὶ λόγοις·
ἀλλὰ μοι τόδ' ἐμμένει καὶ μή ποτ' ἐκτακείη.

Prometh. III. Stas. α' 887—893—894—900.

- ἡ σοφὸς ἢ σοφὸς ἦν, ὅς
πρῶτος ἐν γνώμῃ τόδ' ἐβάστασε καὶ γλώσσει διεμυθολόγησεν,
ὥς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῶ·
καὶ μήτε τῶν πλούτῳ διαθροπτομένων
b μήτε τῶν γέννα μεγαλυνομένων
ὄντα χειρνήταν ἐραστεῖσθαι γάμων.

Aiax Parod. α' 172—182—183—193.

- ἦ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἀρτεμις, ᾧ μεγάλα φάτις, ὦ
μῦτ' αἰσχύνεις ἐμᾶς, ὥρμασε πανδάμους ἐπὶ βούς ἀγλαίας.
ἦ πόυ τινος νίκας ἀκάρκωτος χάριν,
ἦ ῥά κλυτῶν ἐνάρων
b ψευσθεῖσα δώροισι εἶτ' ἐλαφαβολίαις;
ἦ χαλκοθώραξ σοι τιν' Ἑνυάλιος
μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίαις
μαχαναῖς ἐτίσατο λῶβαν;

Prometh. 526. Die Strophe zerfällt in zwei Perioden. Die erste Periode v. 1—3 enthält zwei Tripodien und zwei Pentapodien in linodischer, die zweite v. 4. 5 zwei Dipodien und zwei Tripodien distichischer Folge. Die beiden trochäischen Reihen v. 6, eine Tetrapodie und ein Ithyphallicus mit gedehntem Schlussspondeus, bilden das Epodion welches in der Antistrophe verdorben ist. G. Hermann hält die Strophe für verdorben und schreibt *μάλα μοι τοῦδ' ἐμμένει*, sodass die Trochee mit einem Ionicus anlautet:

3, 5, 5 3 ; 2 3 2, 3; epod.

Prometh. 887. Drei eurhythmische Perioden. Die erste v. 1. 2 u. die zweite v. 3 sind mesodisch; dort ist eine Pentapodie von zwei Tripodien und hier eine Tripodie von zwei Dipodien umschlossen. In der dritten Per-

Trachin. Parod. α' 94—102=103—111.

ὄν αἰόλα νύξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε, φλογιζόμενον

Ἄλιον, Ἄλιον αἰτῶ

τοῦτο κυρῆσαι τὸν Ἀλκμήνας, πόθι μοι πόθι μοι ναίει ποτ', ὦ ἰ
πρᾶ στεροπᾶ φλεγέθων,

- 5 ἥ ποντίας ἀνλῶνας ἥ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθεῖς,
εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

Oed. tyr. 1086—1097=1098—1109.

εἵπερ ἐγὼ μάντις εἰμὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἰδρῖς,

οὐ τὸν Ὀλυμπον ἀπείρων, ὦ Κιθαιρών,

οὐκ ἔσει τὰν αὔριον

πανσείληνον, μὴ οὐ σέ γε καὶ πατριώταν Οἰδίκοον

- 6 καὶ τροφὸν καὶ ματέρ' αὔξειν,
καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν, ὡς ἐπήρα φέροντα τοῖς ἑμοῖς τερπνῇ
λήϊε Φοῖβε, σοὶ δὴ ταυτ' ἀρίστ' εἶη.

Tereus στρ. α'.

Ἐν φύλον ἀνθρώπων· μὲν ἴδειξε πατρὸς καὶ ματρὸς ἡμᾶς

ἀμέγα τοὺς πάντας· οὐδεὶς ἔχορος ἄλλου ἔβλασεν·

βόσκει δὲ τοὺς μὲν μοῖρα δυσαμερίας, τοὺς δ' ὄλβος ἡμῶν,

τοὺς δὲ δουλείας ζυγὸν ἔσχεν ἀνάγκας.

Tereus στρ. β'.

οὐ χρή ποτ' ἀνθρώπων μέγαν ὄλβον ἔτι (G. γ)

βλέψαι· τανυφλοίου γὰρ ἰσαμέριός τις

— ὦ αἰγείρου βιοτὰν ἀποβάλλει,

ἀλλὰ τῶν πολλῶν καλῶν

- 5 τίς χάρις εἰ κακόβουλος
φροντὶς ἐκτρέφει τὸν εὐαίωνα πλοῦτον;

Medea α' 410—420=421—430.

ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαὶ καὶ δίκαια καὶ πάντα κάλιν στερῆς·
ἀνδράσι μὲν δούλαι βουλαί, θεῶν δ'

Trachin. 94. Eine Pentapodie mit Synkope nach der zweiten A (v. 1) geht als Proodikon voraus. Es folgt eine mesodische Periode, welcher eine Tetrapodie (v. 4) von zwei Pentapodien und zwei Tripodien umgeben ist, und eine stichische Periode von drei Tetrapodien:

5, 5, 3, 4 3 5, | 4 4, 4

προφδ.

S. Gleditsch, Cantica S. 131, welcher hier die tetrapodische Metrische Westphals in der zweiten Auflage zu Grunde legt.

Oed. tyr. 1086. Das Lied ist ein pänisches Zwischenlied (ἵμνος) hat daher nur eine Syzygie, nicht das dritte Stasimon. Ueber den lyrischen Schluss s. oben. In der Autistrophe ist 'Ελευσίδαν für 'Ελευσίδων zu schreiben.

Tereus. Fragmente bei Stobaeus u. Porphyrius, s. Nauck fr. 533— der gegen alle Analogie zu kurze Strophen annimmt, und Gleditsch, Cant

οὐκέτι πίστις ἄραρε. τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρ
φᾶμαι·

ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·

- 5 οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικῆας ἔξει.

Medea 627—634 = 635—642.

ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν ἔλθόντες οὐκ εὐδοξίαν

οὐδ' ἄρετὰν παρίδωκαν ἀνδράσιν· εἰ δ' ἄλις ἔλθοι

Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὐχαρις οὕτω.

μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης ἱμέρω
ἄφρυκτον οἶστόν.

Medea 824—834 = 835—845.

Ἐρχθεῖδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι

καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, ἱερᾶς χώρας ἀπορθήτου τ' ἀποστρεβ

κλεινοτάταν σοφίαν, αἶψι διὰ λαμπροτάτου

βαίνοντες ἀβρῶς αἰθέρος, ἔνθα ποθ' ἀγνὰς ἑνεία Πιερίδας ἅ
λέγουσι

- 5 ξανθὰν Ἀρμονίαν φυτεύσαι.

Medea 976—982 = 983—989.

νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζῴας,

οὐκέτι· στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.

δέξεται νύμφα χρυσέων ἀναδυσμῶν

δέξεται δίστανος ἄταν·

- 5 ξανθᾷ δ' ἀμφὶ κόμα θήσει τὸν Ἄϊδα κόσμον ἀντὰ χερσὶν λαβο

Androm. 766—777 = 778—789.

ἢ μὴ γενοίμαν ἢ πατέρων ἀγαθῶν

εἶην πολυκλήτων τε δόμων μέτοχος.

εἰ τι γὰρ πάσχοι τις ἀμήχανον, ἀλκᾶς

οὐ σπάνις εὐγενέταις, κηρυσσομένοισι δ' ἀπ' ἐσθλῶν δωμάτων

- 5 τιμὰ καὶ κλέος· οὗτοι λείψανα τῶν ἀγαθῶν

ἀνδρῶν ἀφαιρεῖται χρόνος· ἃ δ' ἄρετὰ καὶ θανούσι λάμπει.

Troad. 799—806 = 807—819.

μελισσοτρόφον Σαλαμῖνος ὦ βασιλεῦ Τελαμών,

νάσου περιχόμενος οἰκήσας ἔδραν

Med. 627. Eine einzige zusammengesetzte Periode: zwei
diēn und zwei Pentapodieen von zwei Tripodieen und zwei Tetrap
mesodisch umschlossen:

3 4, 3 3, 5, 5 4 3

Med. 824. Eine stichische und eine tristichische Periode mit
hyperkatalektischen Glykoneus als Epodikon:

5, 5 5, | 3 3, 2 3 3 2, 4
epod.

B. $\underline{\text{A}} \text{ — — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — } \underline{\text{A}} \text{ U} \text{ — — — } \text{U} \text{ — — } \underline{\text{A}} \text{ U} \text{ — } \text{U} \text{ — — } \text{U}$

Androm. 766—777—778—789.

$\text{U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ U} \text{ — — } \text{U} \text{ U}$
 $\text{— } \underline{\text{A}} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — } \text{U} \text{ U} \text{ — —}$
 $\underline{\text{A}} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — — — —}$
 $\underline{\text{A}} \text{ U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U}$
 S. $\underline{\text{A}} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U}$
 $\text{— } \underline{\text{A}} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — — — — } \underline{\text{A}} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U}$

Troad. 795—806—807—819.

$\text{U} \text{ U} \text{ U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U}$
 $\text{— } \underline{\text{A}} \text{ U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ U} \text{ — — — — — } \text{U} \text{ — — — — —}$

Med. 778. Stäbchen und dinstäbchen Periode. V. 3 ist der anstehende Daktylus contrahiert;

$\underline{\text{A}}, \underline{\text{A}}, \underline{\text{A}}, | \text{A}, \text{A} \text{ A} \text{ A}$

Androm. 766. Die erste Periode stäbchen, die zweite polizeichen:

$\underline{\text{A}}, \underline{\text{A}}, \underline{\text{A}}, | \text{A} \text{ A}, \text{A}, \text{A}, \text{A}, \text{A}$



Troad. 795. Die letzte daktylich-epitaphische Strope des Enklos, Die erste Periode (v. 1—4) enthält vier Tripodien und zwei Penta-

- tās épikēklímēnas ōχθοῖς ἱεροῖς, ἐν' ἐλαίᾳς*
πρῶτον ἔδειξε κλάδον γλαυκᾶς Ἀθάνας,
 5 *οὐράνιον στέφανον λιπαραιῶι τε κόσμον Ἀθίνας,*
ἔβας ἔβας τῷ τοξοφόρῳ συναριστεύων ἄμ' Ἀλκμήνας γόνυ
Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέφρων πόλιν ἀμετέραν
[τὸ πάροιθεν ὅτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος].

Electra 859—865=873—879.

- θῆς εἰς χορὸν, ᾧ φίλα, ἵχνος, ὡς νεβρὸς οὐράνιον*
πῆδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.
νίκας στεφαναφορίαν
κρείσσως παρ' Ἀλφειοῦ ῥέεθροις τελέσας
 5 *κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε*
καλλίνικον ᾧδαν ἐμῷ χορῷ.

Rhesus 224—232=233—241.

- Θυμβραῖε καὶ Δάλιε καὶ Λυκίας ναὸν ἐμβατεύων*
Ἀπολλων, ᾧ δία κεφαλὰ, μόλε τοξήρης, ἱκὸς ἐννύχιος
καὶ γενοῦ σωτήριος ἀνέρι πομπᾶς
ἀγεμὼν καὶ ξύλλαβε Ἰαρδανίδαις,
 5 *ὦ παγκρατὲς, ᾧ Τροίᾳς τεύχεα παλαιὰ δέμας.*

Fab. inc. Nauck Tr. Gr. Fr. p. 670.

- ὦ χρυσέ, βλάστημα χθονὸς, οἷον ἔρωτα βροτοῖσι φλέγεις πᾶσι*
κράτιστος,
πάντων τύραννος, πολεμεῖς δ' Ἄρεος
κρείσσον' ἔχων δύναμιν, (τῷ) πάντα θέλγεις·
ἐπὶ γὰρ Ὀρφεύῳ μὲν ᾧδαῖς
 5 *εἶπετο δένδρεα καὶ θηρῶν ἀνόητα γένη,*
σοὶ δὲ καὶ χθὼν πᾶσα καὶ πόντος ∪ ∪ ∪ καὶ ὁ καμμήτορος Ἄρης

Equit. II. Parab. 1264—1275=1290—1299.

τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν
ἢ θοᾶν ἱππων ἐλατῆρας αἰεῖδεν μηδὲν ἐς Λυσίστρατον,

podieen in tristichischer Folge; die zweite ist mesodisch: eine Pentapodie wird von vier Tripodieen und zwei Dipodieen umschlossen:

3 3, 5, 3 3, 5 | 3 3, 2 5 2, 3 3

Electra 859. In der ersten Periode ist eine Dipodie mesodisch v vier Tripodieen umschlossen (v. 1—3); in der zweiten sind zwei Pentapodieen und zwei Tripodieen stichisch verbunden (v. 4—6); die zwei Schlussreihen sind katalektische Ithyphallici:

3 3, 2 3, 3, 5, 5, 3 3

Rhesus 224 unterscheidet sich von allen übrigen tragischen Daktylo-Epitriten durch die anomale Stellung des Ithyphallicus v. 1. Die Eurhythmie ist gewahrt:

5 3, 5 3, | -5, 5. | 3 3

- μηδὲ θούμαντιν τὸν ἀνέστιον αὐ λυπεῖν ἐκούσῃ καρδίᾳ;
καὶ γὰρ οὗτος, ὦ φίλ' Ἀπολλων, αἰεὶ πεινῇ θαλεροῖς δακρυόυσιν
5 σᾶς ἀπτόμενος φαρέτρας Πυθῶνι δία μὴ κακῶς πένεσθαι.

Ecclesiaz. 571—581.

- νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόμουσον (Vels.) ἐγείρειν
φροντίδ' ἐπισταμένην ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν.
κοινῇ γὰρ ἐπ' εὐτυχλαῖσιν
ἔρχεται γνώμης ἐπίνοια, πόλιν δὴμον ἐπαγλαῖουσα
5 μυρλαῖσιν ὠφελίσαι βλου, δηλοῦ ὃ τί περ δύναται.
καιρὸς δέ· δεῖται γὰρ τι σοφοῦ τινὸς ἐξευρήματος ἢ πόλις ἡμῶν
ἀλλὰ πέραινε μόνον
μήτε δεδραμένα μήτ' εἰρημένα πω πρότερον·
μισοῦσι γὰρ, ἦν τὰ παλαιὰ πολλάκις θεῶνται.

Nub. I. Epeisod. 457—475.

- X. λῆμα μὲν πάρεστι τῷδ' ἐγὼ
οὐκ ἄτολμον, ἀλλ' ἔτοιμον. ἴσθι δ' ὡς
ταῦτα μαθὼν παρ' ἐμοῦ κλέος οὐρανόμητις
ἐν βοροτοῖσιν ἔξεις.
Σ. τί πείσομαι; X. τὸν πάντα χρόνον μετ' ἐμοῦ
ξηλωτότατον βίον ἀνθρώπων διάξεις.
Σ. ἀρὰ γε τοῦτ' ἄρ' ἐγὼ ποτ' ὄψομαι; X. ὥστε γε σοῦ
πολλοὺς ἐπὶ ταῖσι θύραις αἰεὶ καθῆσθαι,
5 βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί τε καὶ ἐς λόγον ἰλθεῖν
πράγματα κἀντιγραφὰς πολλῶν ταλάντων,
ἅξια σῇ φρενὶ συμβουλευσομένους μετὰ σοῦ.

Pax I. Parab. 775—796.

- I. Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπώσαμένη μετ' ἐμοῦ τοῦ φίλου χόρεται
κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας
καὶ θαλάσας μακάρων·

.....
darauf folgt eine distichische Periode aus zwei Pentapodieen und r
Tetrapodien v. 2. 3 und eine palinodische Periode aus zwei Pentapodi
und zwei Tripodieen:

3 3, | 5 4, 5 4, | 5 3, 3 5

Ecclesiaz. 571. Die Anfangs- und Schlussreihe sind **alloiometrisch**
diese ein Ithyphallicus, jene eine daktylische Tripodie mit **daktylisch**
Auslaut, die mit der folgenden Reihe zusammen einen **heroischen He**
meter bildet. Die sämtlichen sechzehn Reihen der Strophe sind zu ei
einzigen grossartigen Periode von mesodischem Bau **zusammengesetzt**, glei
sam als ob Aristophanes die eurhythmische Kunst der chorischen Lyri
noch überbieten wollte:

3 3, 3 3, 3, 5 3, 5 3, 5 3, 3, | 3 3, 3 3

⋄ ⋄ ⋄ — ⋄ ⋄ — — ⋄ ⋄ ⋄ — ⋄ ⋄ —

Pax I. Parab. 775—796.

I. ⋄ ⋄ ⋄ — ⋄ ⋄ — ⋄ ⋄ ⋄ — ⋄ ⋄ — ⋄ ⋄ ⋄ — ⋄ ⋄ —
 ⋄ ⋄ ⋄ — ⋄ ⋄ — — — — —
 ⋄ ⋄ ⋄ — ⋄ ⋄ —

Not. 487. Die Strophe besteht aus zwei durch das Metrum scharf getheilten Theilen. Der erste Theil besteht aus leichten Trochäen mit ihrer eingedachten daktylischen Pentapodie; eine Composition, die am nächsten an die trochäischen Strophen des Tragiker erinnert (s. § 33). Der zweite Theil ist daktylo-epitritisch vom reinsten Bau; die komnatische Vertheilung der Verse unter den Chor und eine Bühnensperson verleiht dem melodischen Charakter. Das Vorbild ist uns unbekannt. Metrisch erfüllt der daktylo-epitritische Theil in zwei Perioden und also aus zwei Tripodien bestehendes Epodion:

⋄ ⋄ ⋄ ⋄ ⋄ | ⋄ ⋄ ⋄ ⋄ ⋄ ⋄ | ⋄ ⋄

Pax 776. Zwei verschiedene Theile sind zu einer Strophe verbunden. Der erste daktylo-epitritische Theil, eine freie Parodie aus der Strophene-

mit zu der Synkope zu, so dass seine wenigen daktylo-trochäischen Strophen nur als Modification der trochäischen erscheinen, zu welchen das hohe Pathos durch diplosische Daktylen gekündert ist; Euripides hat vorwiegend leichte, d. h. nicht synkopirte trochäische und iambische Reihen, er ist durchweg freier in der Mischung der Elemente; auch ist die Auflösung ohne bestimmten Grund verhältnissmässig häufig, sodass seine daktylo-trochäischen Strophen den hyperchematischen sehr nahe kommen. Im Sophokles ist hierher zu rechnen Oed. tyr. 167, Troch. 407, Iol. Col. 1070, besonders aber in der Parodos der Elektra 121, 53, 150, für welche diese Strophen und die sich anschliessenden epitrochäischen so charakteristisch sind, dass wir neben anderen Eigentümlichkeiten des Drama nicht den älteren Stücken des epichokles zu rechnen dürfen. Aus dem Vorausgehenden ergibt sich, dass die daktylo-trochäischen Strophen des tragischen Tropos mit geborenen Kinder der Tragödie sind.

Trochäische und iambische Reihen. Das metrische Abhängigkeitsgesetz der tragischen Daktylo-Trochäen ist sehr einfach,

wenn wir von der § 25. 30 dargelegten Theorie der trochäischen und iambischen Strophen der Tragiker ausgehen. Fast alle dort vorkommenden Reihen und Verse, die akatalektischen, katalektischen und synkopirten, haben in der vorliegenden Strophen-gattung Bürgerrecht, auch die mit einem gedehnten Spondeum anlautenden trochäischen Reihen; bloss die trochäischen und iambischen Pentapodieen sind ausgeschlossen. Wie dort ist die Auflösung der Arsen in bewegten Particen unbeschränkt, Hecub. 923, 1 *ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις*, v. 6 *ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν*, Oed. tyr. 167 *ὦ πόποι, ἀνάρκθμα γὰρ φέρω*, die Irrationalität der Thesis möglichst vermieden. Die tragischen Daktylo-Trochäen treten hierdurch in einen entschiedenen Gegensatz zu den Daktylo-Epitriten, wie sie andererseits den hyporchematischen Daktylo-Trochäen nahe kommen, nur dass in den letzteren die Synkope seltener ist. In einem Verse Soph. Electr. 183, 1 ist die Synkope der Thesis noch weiter ausgedehnt als in den iambischen Strophen.

Die daktylischen und anapästischen Reihen sind vorzugsweise Tetrapodieen, ausserdem wird auch die daktylische Hexapodie und die daktylische und anapästische Tripodie gebraucht Troad. 1081, 9 ff.; Eur. Electr. 476, 6; Alc. 86, 3; 112, 2. 4. 903, 2. 4. Die daktylischen Reihen gehen entweder spondeisch (trochäisch) oder auf die Arsis, die Tetrapodieen auch auf einen Daktylus aus, Androm. 294, 1; Soph. Electr. 164, 3 ff.; Oed. tyr. 167, 4 ff. Zusammenziehung ist selten: Alcest. 86, 2 *οὐ μὰν οἶδ' τις ἀμφιπόλων*, Androm. 274 *ταὶ δ' ἐπεὶ ὑλόχομον νάπος ἤλυθαι οὐρεῖαν*. Auflösung findet sich nur in einem Beispiele. Auch in den anapästischen Reihen ist die Zusammenziehung und Auflösung nicht häufig, Androm. 294, 4 *ὅτε νιν παρὰ θεισιεῖα δάφνα*; Androm. 274, 3 (katalektischer Tetrameter); Alcest. 266, 5 *οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν*. Die Anakrusis ist fast durchweg zweisilbig, doch kommt auch die äolische Form vor Med. 990, 1. 3; Alcest. 86, 3; Prometh. 426, 2; Rhes. 895, 1 ff.; logaödische Anapäste sind sehr selten zugelassen; Hecub. 923, 5 *ἐπιδάμνα' ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν*. — Sowohl Daktylen wie Anapäste sind diplasisch, weshalb der daktylische Hexameter dem rhythmischen Umfange nach dem iambischen Trimeter gleichsteht (vgl. § 1 und in der eurhythmischen Composition mit ihm respondirt. — Dem numerischen Verhältnisse nach stehen die daktylischen und anapästischen Elemente den trochäischen und iambischen coord

Strophen der Tragiker entnommen sind.

2) Strophen aus reinen tragischen Daktylo-Trochäen sind die häufigeren. Auch hier hat sich für den Anfang bei Aeschylus ein bestimmtes Gesetz herausgebildet, dass nämlich bei immer der daktylische Hexameter die erste Stelle einnimmt, ipepolyt. 1002. 1112; Androm. 274 (katalektisch mit Contraction in vorletzten Stelle); Androm. 135; Electr. 476.

Bei den übrigen Tragikern ist die Bildung der daktylo-trochäischen Strophen noch in ihren ersten Anfängen und es lassen sich demnach solche durchgreifende Gesetze nicht bemerken.

Die Strophen des Euripides gehören mit Ausnahme von dem trochäischen Alkest. 903 sämtlich den Oberliedern an und haben so ihre Stelle stets am Schluss des Liedes, analog den iambischen Strophen, mit denen sie auch im Inhalt und Ton übereinstimmen. In der folgenden Abtheilung der Strophen lassen wir Trach. 1081; Helen. 1107. 1137 wegen der Corruptelen unberücksichtigt, ebenso Rhes. 242. 295. 527. Die Strophen Eum. 6. 596 u. 8. 215. 216.

Euripideische Strophen aus reinen tragischen Daktyl
Trochäen.

Alcest. Parod. α' 86—92 = 98—104.

κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας
ἢ γόον ὡς πεπραγμένων; οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων
στατίζεται ἀμφὶ πύλας. εἰ γὰρ μετακύνιος ἄσας,
ὦ Παιῖαν, φανείης.

β' 112—121 = 122—131.

ἀλλ' οὐδὲ ναυκληρίαν ἔσθ' ὅποι τις αἶας
στελλας ἢ Λυκίας
εἴτ' ἐπὶ τὰς ἀνύδρους Ἀμμωνιάδας ἔδρας
δυσιάνου παραλύσει
β ψυχάν· μόρος γὰρ ἀπότομος πλάθει· θεῶν δ' ἐκ' ἐσχάταις
οὐκ ἔχω ἐπὶ τίνα μηλοθύταν πορευθῶ.

Alcest. I. Epeisod. 266—272 Monod.

μέθετέ με μέθετέ μ' ἦδη.
κλίναιτ', οὐ σθένω ποσίν·
πλησίον Ἰδίας, σκοτία δ' ἐκ' ὕσσοις
νῦξ ἐφέρεται. τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ
β οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν.
χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὀρφνῆν.

Alcest. Thren. 903—910 = 926—934.

ἐμοὶ τις ἦν ἐν γένει,
ὦ κόρος ἀξιόθρηνος ὄχετ' ἐν δόμοισιν μονόπαις· ἀλλ' ἔμπα;
ἔφερε κακὸν ἄλις, ἄτεκνος ὦν,
πολιάς ἐπὶ χαίτας
β ἦδη προπετῆς ὦν
βιότου τε πόρσω.

Medea Parod. γ' 204—213.

ἀχὰν ἄιον πολύστονον
γόων, λιγυρὰ δ' ἄχρα μογερὰ
βοᾷ τὸν ἐν λέχει προδότην κακόνυμφον·
θεοκλυτεῖ δ' ἄδικα παθοῦσα
β τὰν Ζηνὸς ὀρκίαν θέμιν, ἃ νιν ἔβασεν

Alcest. 86. Vier Tetrapodieen und zwei Tripodieen in stiel-
folge, je zwei Reihen zu einem Verse verbunden. Die Daktylen
vor; v. 2 sind sie in der ersten Reihe logaödisch, v. 3 anakrusi-
bildet. Die rhythmische Messung des Epodikons v. 4 ist unsicher, v
folgende Anmerkung.

Alcest. 112. Mesodische Periode; vier Tripodieen, von den
beiden mittleren einen Vers ausmachen, werden von zwei iambischen
metern umschlossen, einem synkopierten und einem akatalektischer
Epodikon bildet vielleicht eine einzige Reihe; doch ist die Zerleg
zwei Dochmien (einen akatalektischen und hyperkatalektischen)

Ἑλλάδ' ἐς ἀντίπορον
δι' ἄλα νύχιον ἐφ' ἄλμυρὰν
πόντιον κλῆδ' ἀπέραντον.

Medea IV. Stas. β' 990—995 = 996—1001.

οὐ δ', ὦ τάλαν, ὦ κακόνυμφε κηδεμῶν τυράννων,
παισὶν οὐ κατειδῶς
ὄλεθρον βιοτῇ προσάγεις, ἀλόχῳ τε σὴ στογερὸν θάνατον.
δύστανε μοίρας, ὅσον παροίχει.

Hippolyt. III. Stas. α' 1102—1110 = 1111—1117.

ἡ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ', ὅταν φρένας ἔλθῃ,
λύπας παραιρεῖ· ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπιδι κεύθων
λείπομαι ἐν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσω·
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν ἀμείβεται,
5 μετὰ δ' ἴσταται ἀνδράσιν αἰῶν
πολυπλάνητος αἰεί.

β' 1119—1130 = 1131—1141.

οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν' ἔχω τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσω,
ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας
φανερῶτατον ἀστέρ' Ἀθήνας
εἶδομεν εἶδομεν ἐκ πατρὸς ὄργᾶς
5 ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἱέμενον.
ὦ ψάμαθοι πολίητιδος ἀκτᾶς
δρυμός τ' ὄρειος, ὅθι κυνῶν
ᾠκυπόδων [ἐπέβας θεῶς] μετὰ θῆρας ἔναιρες
Δίκτυνναν ἀμφὶ σεμνάν.

Androm. I. Stas. α' 274—283 = 284—293. αἰ.τ.

ταὶ δ' ἐπεὶ ὑλόκομον νάπος ἤλυθον οὔρεϊαν
πιδάκων νύφιν αἰγλάαντα σώματ' ἐν ῥοαῖς·
ἶβαν δὲ Πριαμίδαν ὑπερβολαῖς λόγων δυσφρόνων
παραβαλλόμεναι. Κύπρις εἶλε λόγοις δολοῖς, τερπνοῖς μὲν αἰ
5 πικρὰν δὲ σύγχυσιν βίου Φρυγῶν πόλει
ταλαίνα· περγάμοις τε Τροίας.

die γόων zum ersten, βοᾶ zum zweiten Verse rechnet, ist gegen die
setze über die Ausdehnung der Reihen, vgl. S. 177. V. 4, in we
einige Handschriften δέ τ' ἄδικα lesen, darf nicht in *θεοκλυταὶ δ' ἔτ'*
παθοῦσα verändert werden, da dies gar kein Metrum ist. Mag man ias
oder trochäisch lesen wollen, so wird man einen Proceleusmaticus erl
von dem hier gar keine Rede sein kann; an einen aufgelösten Log
ist ebenfalls nicht zu denken.

Medea 990. Mesodische Periode mit einer Hexapodie als Epo
Ueber die Messung von v. 1 (Prosodiakon hyporchematikon) vgl. § 4

| | | | | |
|---|---------------------------------------|---|---------------------------------------|---|
| 1 | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | 4 |
| 2 | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | | 4 |
| 3 | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | 4 |
| 4 | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | | 4 |

Androm. I. Stas. n° 274 — 283 — 284 — 285.

| | | | | | |
|---|---|---|---------------------------|---------------------------|---------------------------|
| 1 | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | 6 prosd. |
| 2 | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ |
| 3 | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ |
| 4 | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ |
| 5 | $\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ |
| 6 | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | 6 |

Hippolyt 103. Drei Heurapodien folgen stichisch auf einander, durch eine Postapodie abgetrennt von Tetrapodien.

Hippolyt. 105. Acht Tetrapodien, deren ein daktylischer Heurapodien vorsteht.

Androm. 174. Sechs Tetrapodien, je zwei zu einem Versus verknüpft, synkopierten trochäischen, einem iambischen und anapästischen Tetrapodien folgen zwei iambische Heurapodien; als Proödien geht ein daktylisch-daktylischer Dimeter voraus.

versum, apostrophe Metre.

β' 294—301 — 302—308.

εἶθε δ' ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν
 ἅ τεκοῦσά νιν Πάριν,
 πρὶν Ἰδαῖον κατοικίσαι λέπας,
 ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῃ δάφνῃ
 5 βόασε Κασάνδρα κτανεῖν,
 μεγάλην Πριάμον πόλεως λώβαν.
 τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἔλίσσεται
 δαμογερόντων βρέφος φονεύειν;

Andromach. Parod. β' 135—140 = 141—146.

ἀλλ' ἴθι λείπε θεᾶς Νηρηίδος ἀγλαὺν ἔδραν,
 γυνῶθι δ' οὐσ' ἐπὶ ξένας
 δμῶις ἐπ' ἄλλοτρίας πόλεως,
 ἔνθ' οὐ φίλων τιν' εἰσορᾷς
 5 σῶν, ὧ δυστυχεστάτα,
 πάμπαν τάλαινα νύμφα.

Hecuba II. Stas. β' 923—932 = 933 942.

ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις
 μίτραισιν ἐρρηθμιζόμεν
 χροσίων ἐνόπτρων
 λείσσοιτο ἀτίρμονας εἰς ἀνγᾶς,
 5 ἐπιδήμιος ὥς πίσοιμ' ἐς εὐνάν.
 ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πύλιν·
 κέλυσμα δ' ἦν κατ' ἄστυ Τροίης τόδ'· ὧ παῖδες Ἑλλάτῳ,
 πότε τὰν
 Ἰλιάδα σκοπιὰν πέρσαντες ἤξετ' οἴκους;

Electra I. Stas. γ' 476—486.

ἐν δὲ δόρει φονίῃ τετραβάμονες ἵπποι ἔπαλλον,
 κελαινὰ δ' ἀμφὶ νῶθ' ἔτετο κόνις.
 τοιῶνδ' ἄνακτα δοριπόνων
 ἔκανεν ἀνδρῶν Τυνδαρίς
 5 σὰ λέχρα, κακόφρων κόρα.
 τοιγάρ σέ ποτ' οὐρανίδαί
 πέμψουσιν θανάτοις· ἦ μὲν
 ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν
 ὄψομαι αἶμα χιθὼν σιδάρω.

Androm. 294, Zwei Tetrapodieen als Proodikon. Drei Tetra sind mesodisch von zwei Hexapodieen umgeben; eine Hexapodie bil Schluss. Ueber die metrische Form von v. 8 vgl. S. 262.

Androm. 135. Ähnlich wie Hippolyt. 1118 componirt: sechs podieen, denen ein daktylischer Hexameter als Proodikon vorangeht.

4
4
6
4
4
4
6
6 sym.

—140 — 141—146.

4 sym.
4
4
4
4
4

4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4

Heccaba II. Stas. β° 933—938 — 933—942.

4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4

Electra I. Stas. γ° 476—480.

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4

Heccab. 935. Eine mensliche und eine stichische Periode:

4, 4, 3, 4, 4, | 1, 1 4 3, 3 3

Electr. 476. Dactylisches Hexameter und iambische Hexapodie ab-
zählen, es folgt eine mensliche Periode von acht Hellen.

Euripideische Strophen mit anlautenden Daktylo Epitriti

Androm. III. Stas. β' 790—801.

- ὦ γέρον Αἰακίδα,
 πεύθομαι καὶ σὺν Αἰπίθαισί σε Κενταύροις ὁμιλῆσαι δορὶ
 κλεινοτάτῳ καὶ ἐπ' Ἀργῶν δορὸς ἄξενον ὑγρὰν ἐκπερᾶσαι
 ποντιᾶν Ξυμπληγάδων κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν,
 5 Ἰλιάδα τε (π)όλιν ὅτε πάρος εὐδόκιμον ὁ Διὸς ἱνὶς
 ἀμφέβαλεν φόνῳ,
 κοινὰν τὰν εὐκλειαν ἔχοντ' Εὐρώπαν ἀφικέσθαι.

Androm. IV. Stas. α' 1010—1017 = 1018—1025.

- ὦ Φοῖβε πυργώσας τὸν ἐν Ἰλίῳ εὐτείχῃ πάγον καὶ πόντιε κραυγῶν
 ἵπποις διφρεῦων ἄλιον πέλαγος,
 τίνος εἶνεκ' αἵμιμον ὅρ γάναν χεῖρα τεκτοσύνας | Ἐνναλίῳ δορυῖ
 προσθέντες τάλαιναν τάλαιναν μεθείτε Τροίῃ

β' 1026—1036 = 1037—1047.

- βέβακε δ' Ἀτρεΐδας ἀλόχου παλάμαις·
 αὐτὰ τ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτῳ
 πρὸς τέκνων ἀπηύρα·
 θεοῦ θεοῦ νιν κέλευσµ' ἐπιστράφη
 5 μαντόσυνον, ὅτε νιν Ἀργόθεν πορευθεῖς
 Ἀγαµεµνόσιος κέλωρ
 ἀδύτων ἐπιβὰς ἔκτανεν ματρός φονεὺς,
 ὦ δαῖμον, ὦ Φοῖβε, πῶς πεύθομαι;

Hecuba II. Stas. γ' 943—952.

- τὰν τοῖν Διοσκόροιν Ἑλέναν κάσιν Ἰδαίον τε βούταν αἰνόπαρην π.
 διδοῦσ', ἐπεὶ με γᾶς
 ἐκ πατρώας ἀπώλεσεν
 ἐξῳκισέν τ' οἴκων γάμος, οὐ γάμος ἀλλ' ἀλάστορός τις οἰζὺς
 5 ἂν μήτε πέλαγος ἄλιον ἀπαγάγοι πάλιν,
 μήτε πατρώον ἵκοιτ' ἐς οἶκον.

Androm. 790. Die Daktylo-Epitriten bilden zusammen eine *b* dere Periode, der sich eine kleinere Periode von leichten Daktylo-Tro anschliesst. Beide Perioden sind mesodisch mit tripodischem Centrum. muss ein iambischer Tetrameter sein, deswegen haben wir *πρόλιπ* statt geschrieben. Die Versabtheilung der Daktylo-Epitriten ist in den *Ant* entstellt.

Androm. 1010. Auf drei daktylo-epitritische Pentapodieen folgen anapästische Reihen in logaödischer und äolischer Bildung und ein *syna* iambischer Tetrameter, die ohne Wortbrechung und Hiatus zu einem

Troad. I. Stas. β' 820—839 = 840—859. Antistr.

Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃς τὰ Δαρδάνεια μέλαθρά ποτ' ἤλθεις οὐρανίδαισι με
ὥς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας, θεοῖσιν
κῆδος ἀναψάμενος. τὸ μὲν οὖν Διὸς οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ·
τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου

- 5 ἀμέρας φιλ[ι]ον βροτοῖς
φέγγος ὁλοὸν εἶδε γαῖαν,
εἶδε περιγάμων ὄλεθρον,
τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε
γᾶς πόσιν ἐν θαλάμοις,

- 10 ὃν ἀστέρων τέθριππος ἔλαβε χρύστεος ὄχος ἀναρπάσας,
ἐλπίδα γὰρ πατρίᾳ μεγάλαν· τὰ θεῶν δὲ φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ.

Aeschyleische und Sophokleische Strophen*).

Prometh. Parod. β' 159—166 = 178—185.

τίς ὥδε τλησικάρδιος
θεῶν, ὅτῳ τὰδ' ἐπιχαρῇ;
τίς οὐ ξυνασχαλᾷ κακοῖς
τεοῖσι, δίχα γε Διός; ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ

- 5 θίμενος ἄγναμπτον νόον
δάμναται οὐρανίαν
γένναν οὐδὲ λήξει, πρὶν ἂν ἡ κορέσῃ κίεαρ, ἢ παλάμη τιτι
δυσάλωτον ἔλῃ τις ἀρχάν.

Prometh. I. Stas. γ' 425—436 ἐπὶ φθ.

μόνον δὴ πρόσθεν ἄλλον ἐν πόντοις
δαμίντ' ἀδαμαντοδέτοις Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμεν, θεὸν Ἀτλαν.
ὃς αἶν ὑπέροχον σθένης κραταῖον
οὐράνιον τε πόλον νώτοις ὑποστεγάζει.

- 5 βοᾷ δὲ πόντιος κλύδων ξυμπέτρων, στένει βυθός,
κελαινὸς Ἄϊδος δ' ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
παγαί θ' ἀγνορῦτων ποταμῶν στένουσιν ἄλγος οἰκτρόν.

*) Eumen. 347—359 = 360—372. 526—537 = 538—549. 956—9
976—987 sind oben unter den trochäischen Strophen des Aeschylus

Troad. 820. Die anlautenden Daktylo-Epitriten v. 1. 2 bilden
zusammen eine mesolische Periode: drei Tripodien von zwei Tetrapo
umschlossen. Darauf folgt eine umfangreiche Periode von 12 Reiben:

4 3 3, 3 4, || 4 3, 4, 4, 4, 4, 4, 3, | 4 4, 4 4

V. 4—7 sind sämtlich iambisch-trochäisch, man hat in v. 6 nach
handschriftlichen Lesart der Antistrophe auch für die Strophe einen
koneus herstellen wollen und deshalb ὑπὲρ τέκτων βοᾷ statt τέκτων
geschrieben. Aber τέκτων in der Strophe ist richtig und vielmehr in
Antistrophe φίλιον in φίλον zu verändern, da ein Glykoneus an dieser S

Electr. Parod. α' 121—136=137—152.

- X. ᾧ παῖ, παῖ δυστανοτάτας
 Ἠλέκτρα ματρὸς, τίν' ἀεὶ τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον
 οἰμωγὰν
 τὸν πάλαι ἐκ δολερᾶς ἀθρεώτατα
 5 ματρὸς ἀλόντ' ἀπάταις Ἀγαμέμνονα
 κακῇ τε χειρὶ πρόδοτον; ὥς ὁ τάδε πορῶν
 ὄλοιτ', εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν.
 II. ᾧ γενέθλια γενναίων
 ἦκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον.
 10 οἰδᾶ τε καὶ ξυνήμι τάδ', οὗ τί με
 φνυγγάνει, οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδτε,
 μὴ οὐ τὸν ἐμὸν στενάζειν πατέρ' ἄθλιον.
 ἀλλ' ᾧ παντοίως φιλότητος ἀμειβόμεναι χάριν,
 ἑᾶτέ μ' ὧδ' ἀλύειν, αἰαῖ, ἱκνοῦμαι.

Electr. Parod. β' 153—172=173—192.

- X. οὔτοι σοὶ μούνα, τέκνον, ἄχος ἐφάνη βροτῶν,
 πρὸς ὃ τι σὺ τῶν ἔνδον εἰ περισσά,
 οἷς ὁμόθεν εἴ καὶ γονῇ ξύναιμος,
 οἷα Χρυσόθεμις ζῶει καὶ Ἰφιάνασσα,
 5 κρυπτῇ τ' ἀχέων ἐν ἡβῇ
 ὀλβιος, ὃν ἂ κλεινὰ
 γὰ ποτε Μυκηναίων
 δέξεται εὐπατρίδαν, Διὸς εὐφρονη
 βήματι μολόντα τάνδε γὰρ Ὀρίεταν.
 10 II. ὦν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος,
 τάλαιν', ἀνύμφευτος αἰὲν οἶχῳ,
 δάκρυσι μυδαλῆα, τὸν ἀνίηντον
 οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται
 ὦν τ' ἐπαθ' ὦν τ' ἐδάη. τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
 15 ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;
 αἰεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ,
 ποθῶν δ' οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι.

Electr. 121. Die meisten daktylischen Reihen sind **akatalekt** Tetrapodieen, wie in den Klagmonodieen systematisch vereint, da zwei katalektische Tetrapodieen und zwei spondeisch auslautende dieen, sowie ein daktylischer Hexameter. Die Parthie sowohl des C wie der Electra wird mit zwei zum Theil synkopirten iambischen B abgeschlossen. V. 3 ist, wie aus der eurhythmischen Responsum b geht, eine aus drei dreizeitigen Längen bestehende Tripodie. Es ist bezeichnend, dass gerade das Wort οἰμωγὰν zur stärksten Hervorhebung des Schmerzes diese dreifache Syukope erfährt. Die Eurhythmie von v ist stichisch:

1, 4 3, 3, 4, 4, 6, 6

Oedip. tyr. Parod. β' 167—178 = 179—189.

ὦ πόποι, ἀνὰριθμα γὰρ φέρω

πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας

στόλος, οὐδ' ἐνι φροντίδος ἔγχος,

ὃ τις ἀλέγεται. οὔτε γὰρ ἔκγονα

5 κλυτὰς χθονὸς αὔξεται οὔτε τόκοισιν

λήϊων καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες·

ἄλλον δ' ἂν ἄλλω προσίδοις ἅπερ εὐπτερον ὄρνιν

κρεῖσσον ἀμαιμακίτου πυρὸς ὀρμενον

ἄκταν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ.

— — — — —

— — — — —

— — — — —

— — — — —

5 — — — — —

— — — — —

— — — — —

— — — — —

— — — — —

Trach. Parod. α' 497—506 = 507—516.

μέγα τι σθίνος ἅ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί. καὶ τὰ μὲν θεῶν
παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ λέγω,

οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἰλιδαν ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίης·

ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἅρ' ἄκουτιν τίνες ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων.

5 τίνες ἀμύπηλκτα παγκόνιτά τ' ἐξῆλθον ἀεθλ' ἀγώνων.

— — — — —

— — — — —

— — — — —

— — — — —

5 — — — — —

Aves I. Epeisod. 451—459 = 539—547. Antistr.

πολὺ δὴ πολὺ δὴ χαλεπωτάτους λόγους

ἤνεγκας, ἀνθρῶφ' ὥς ἐδάκρυσά γ' ἐμῶν

Oed. tyr. 167. Ueber die rhythmische Messung der hyperkata-
tischen Hexapodie s. § 44.

4, 4, 4, | 4, 4, 6, 6, 4, 4

Trach. 497. Die Strophe ist nach Analogie der daktylo-epitritischen
Strophen gebildet, von denen sie sich aber durch die doppelte Anak-
in den beiden ersten Versen und durch den synkopirten iambischen 1
meter v. 5 wesentlich unterscheidet. Eurhythmische Composition:

4 4, | 6, 3 5, 3 5, 6 3

ἐκωδ.

Aves 451. Die Strophe schliesst sich im Metrum der vorausgehenden
an; augenscheinlich ist sie die Nachbildung einer trochäischen Strophe, die

der Logakōn besteht darin, dass innerhalb derselben Reihe (mitos) Daktylen und Trochäen, bez. Anapästes und Iamben mit einander vereinigt werden (mélav pectiv) im Gegensatz zu der inneren Verbindung von rein daktylischen und rein trochäischen, bez. rein anapästischen und rein iambischen Reihen (hōle xekpōē) in denselben Versen oder in derselben Strophe. S. § 41.

In der Litteratur tritt zuerst das Princip der Vereinigung von daktylischer und rein trochäischer Reihen auf, das sich an den Namen des Archilochus anknüpft, erst dann erscheint das Princip der Mischung der Daktylen und Trochäen innerhalb derselben Reihe, das wir zuerst bei Alkman finden. Die sich in stetiger Sonderung der verschiedenen Metren und in klar entwickeltem Nacheinander der sich scharf von einander abhebenden Reimen vollziehende Entwicklung der metrischen Kunst von dem

hat uns nicht in Alkest. 412 das Vorbild erblicken wollen. Die Eurythmie ist nie zweifelhafte.

daktylischen Hexameter an bis auf die Logaöden hin erscheint als eine naturgemässe, innerlich tief im Zusammenhange des Charakters der Poesiegattungen mit der rhythmischen Form und im Fortschritte vom Einfachen zum Complicirten begründete Stufenfolge: Zunächst tritt in dem meist ruhig und behaglich dahin fliessenden, erzählenden Epos und in der ältesten, nahe epischen Lyrik, in der ebenso wie in dem ersteren die Subjektivität des Dichters zurücktritt, das daktylische Rhythmengeschlecht hervor, das in der Gleichheit von Arsis und Thesis eine gleichmässige, ruhige Bewegung darstellt; das elegische Distichon, das die lyrische Stimmung schon freier zum Ausdruck gelangen lässt als der Hexameter in ununterbrochener Folge, bildet einen Uebergang zu bewegteren Formen, aber immer noch innerhalb des daktylischen Rhythmengeschlechtes; sodann erscheint zunächst in der Iambographie, in der sich die Subjektivität ungehemmt geltend macht, das iambische Rhythmengeschlecht, welches in dem ungleichen Verhältnisse von Anapaest und Thesis die wechselnde, innerlich tief bewegte Gemüthsstimmung des Dichters abspiegelt; endlich nachdem eine neue äussere, fast mechanisch zu nennende Vereinigung von rein daktylischen und rein trochäischen, bez. anapästischen und iambischen Reihen zu einem Verse oder einer Strophe vorausgegangen war, gewahren wir am Schlusse der Entwicklung, zugleich das dritte Rhythmengeschlecht, das enthusiastische und heftige *γένος ἡμιόλιον* auftritt, in der Zeit der reichsten und geistvollsten Entfaltung der dichterischen Subjektivität und der höchsten Blüthe der Lyrik das Princip der Mischung von Versfüssen verschiedener Rhythmengeschlechter innerhalb derselben Reihe, welches den grössten Formenreichthum erzeugt hat, die Logaöden. Trotz der strengen Geschlossenheit des Entwicklungsganges der metrischen Kunst, welche die Logaöden zuletzt erscheinen lässt, darf nicht angenommen werden, dass sich dies allmähliche, stufenweise Hervortreten der verschiedenen Metra ohne schon vorhandene und zwar seit unvordenklicher Zeit vorhandene, historische Voraussetzungen vollzogen hat. Dem Hexameter der homerischen Gedichte und dem elegischen Distichon geht eine lange Zeit der Entwicklung metrischer Formen voraus. Nicht erst entstanden sind die Metra in der Litteratur, so wenig erfunden von einem einzelnen, historisch uns bekannten Dichter, von welchem sie die anderen Dichter entlehnten, sondern

ch den Gesetzen und dem ethischen Gefühl für Rhythmus der der Litteratur entwickelten metrischen Kunst ausgebildet sein. In ihrer Entstehung vor dem Eintritt in die Litteratur repräsentiren die Logakaden für uns die ältesten griechischen stren überhaupt, welche schon vorhanden waren, ehe sich noch s iasische und diplasische Rhythmengeschlecht in scharfer Scheinung entwickelt hatte, und neben diesen strengen Rhythmen im dinstehen bestehen blieben, — eine Vorstufe, in der nur die däl der Arten streng gezählt, die Zahl der Thesen dagegen bestimmt gelassen war und die Thesis auch synkopirt werden

*) Ueber die angeblichen Krüder des elegischen Distichons v. Gauer : *cruxinis Cruxorum elegiaci origine ac ratione*, Marburg 1837.

**) Ich hoffe, dass die im Folgenden vorgelegte Ansicht über den Ursprung und die Fortbildung der Logakaden mit den Andeutungen von Boer, Altgriech. Vocabul S. 22, 104, 120 übereinstimmt. Den höchst störungevollen Unterschied zwischen *zeugmen* und *zeugten* Versen s. Westphal Allgem. Theorie der Metrik S. 1 beigeworft. Die Erklärung dieses Unterschiedes, welchen Westphal aus Aristoxenus an das Licht Tages hat, ist auch auf physiologischem Wege erwiesen.

konnte. Auf dieser Vorstufe war aber schon die sprachliche schwere Silbe (die Länge) die Trägerin der Arsis, die griechische Metrik also schon über das silbenzählende, von der sprachlichen Prosodie unabhängige Princip der indogermanischen Urzeit hinausgeschritten, in welchem zwar schon Rhythmus (Unterscheidung von Arsis und Thesis) enthalten, aber nur in einer monotonen mechanischen Form enthalten war. Gerade die Erhebung der sprachlichen Länge zur Trägerin der Arsis, wodurch die letztere ein doppeltes Gewicht über die Thesis erhielt, einmal das rhythmische, sodann das sprachliche, scheint der Grund gewesen zu sein, dass von dem streng silbenzählenden Princip der Urzeit abgegangen und nur die Zahl der schweren, durch die starke Intension und die sprachliche Länge hervorgehobenen Takttheile bestimmt empfunden und gezählt, die Zahl der mit geringer Intension gesprochenen leichten Takttheile dagegen weniger bestimmt empfunden wurde, wenn nur die letzteren das sprachliche Gewicht und die stärkere Intension der Arsisilbe nicht überwogen. Hierin hat die in den Logaöden stattfindende Vereinigung von Trochäen und Daktylen ihre tiefste historische Wurzel. An einen Ueberrest des ältesten Zustandes der griechischen Metrik haben wir wohl den Polyschematismus des Anfangsfusses der Logaöden und äolischen Daktylen (Basis) anzusehen, den wir folgendermaassen auffassen können: Die Entwicklung des (1) die griechische Metrik charakteristischen Princips die sprachliche Länge zur Trägerin der Arsis zu machen gegenüber der bloss silbenzählenden Metrik der indogermanischen Urzeit mag dieselbe gewesen sein wie im Indischen (Allg. Theor. S. 45), das sich nämlich die prosodische Messung zuerst im Schlusstheile des Verses geltend machte und von hier allmählig nach den vorderen Theile vorrückte. Die prosodische Unbestimmtheit des ersten Fusses konnte um so leichter bestehen bleiben, als die starke Intension der ersten Arsis der rhythmischen Reihe verdunkelte.

Wir werden nach dem Obigen auch verstehen können, weshalb die Logaöden zuletzt in die Litteratur eintreten. Es musste das gegenüber der blossen Silbenzählung neue prosodisch-rhythmische Princip der griechischen Metrik zu der scharfen Sonderung und festen Ausprägung des iasischen und daktylischen Rhythmengeschlechtes fortgeschritten sein und sich hier consolidirt haben, ehe es die Verbindung der sprachlichen Grund-

enen der Logikiden gegenüber allen anderen Metren gibt aber noch in der literarisch-fixierten Poesie be-
stehen, die außerordentliche Freiheit und Entwick-
lungsfähigkeit:

1. Die Zahl der Daktylen ist in den Reihen eine sehr ver-
schiedene. Die Tetrapodien und die längeren Reihen können
eint Mann einen, sondern auch zwei, bez. noch mehr Daktylen
haben.

2. Die Stellung der Daktylen kann insofern verschieden sein
h. z. B. in der Tetrapodie der Daktylus die Reihe beginnt oder
schon an zweiter, bez. dritter Stelle steht.

3. Der anlaufende trochäische Fuss kann die Form eines
podius oder iambus, bei den Lesbieru selbst eines Pyrrhichius
haben, auch kann Auflösung dieses Fusses eintreten.

4. In der antistrophischen Responsion kann der Daktylus
mit dem Trochäus und umgekehrt, wenigstens in den fortge-
setzten Stikarten, wechseln.

5. Die Anagie (irrationaler Spandeu.) wird besonders bei

den Tragikern in freier Weise nicht allein an den legitimen Stellen, sondern auch an den übrigen zugelassen.

6. Die Synkope kann eintreten, wenn auch nicht so häufig wie in den trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos.

7. Die Logaöden können in grösseren Strophen der chorisches Lyrik und des Dramas fast mit allen möglichen daktylischen und trochäischen, bez. anapästischen und iambischen Reihen verbunden werden.

Diesen Freiheiten, die jedoch keineswegs für alle Zeiten, Poesiegattungen und einzelne Dichter als allgemein gültig anzusehen sind, stehen wirksame Beschränkungen gegenüber:

1. Die Daktylen der logaödischen Reihen können nicht beliebig durch Trochäen unterbrochen werden; es besteht vielmehr das streng eingehaltene Gesetz, dass, wenn eine Reihe mehrere Daktylen enthält, diese zusammenstehen müssen. Hier herrscht nirgends Willkür in der Zahl der Senkungen und schon darin besteht ein wesentlicher Unterschied von jener metrischen Vorstufe im Volksleben.

2. Das Fehlen einer sprachlich ausgedrückten Thesisilbe zwischen zwei Arsen (Längen) ist nicht Unbestimmtheit der Thesiszahl. Die Synkope ist etwas durchaus Anderes, da in ihr das Verhältniss von Arsis und Thesis nicht aufgehoben, sondern nur in soweit modificirt ist, dass der zweisilbige diplasische oder der dreisilbige daktylische Fuss nur durch Eine sprachliche Silbe von nicht minderer Zeitdauer als ein ganzer diplasischer oder daktylischer Fuss ausgedrückt wird, deren einer Theil die Arsis, der andere die Thesis ausmacht, ohne dass aber diese Gliederung in Geschiedenheit der Silben hervorträte.

3. Die Auflösung ist in den logaödischen Reihen bei Weitem beschränkter als in den anapästischen, iambischen und paeonischen, — gewissermassen ein Gegengewicht gegen die Mischung der Füsse, um den Rhythmus klar zu erhalten.

4. Die Logaöden der Litteratur haben sich in der gesungenen Poesie entwickelt und sind in der klassischen Zeit fast nur in dieser zur Anwendung gekommen, sie schreiten daher in allen ihren noch so verschiedenen Formen doch immer in sicherem, festem Takte einher, der dem Gesetze des diplasischen Rhythmengeschlechtes folgt. Es ist kein Zweifel, dass innerhalb der logaödischen

und der Tonzusammenhang ist in fast unmerklichen Ueber-
 gängen von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort bis zum Schluß
 Verses oder bis zu einer bestimmt gestellten Pause er-
 kennt. Der Deklamirende (Sprechende) macht zwar nach Unter-
 schieb zwischen langen und kurzen Silben, aber ohne bestimmte
 messbare Regelung und mit meist arbiträren, durch die gram-
 matische Struktur veranlaßten Pausen von unbestimmter Zeit-
 dauer; der Sinn des Satzes und der Nachdruck, welchen der
 Deklamirende auf den Gedanken oder einzelne, bedeutungsvolle
 Wörter legt, bestimmt meist die Kürze und Länge der Silben,
 wo diesen Unterschied aufzuheben, die Intensität des Accentes
 od. des Tempe, das in der Deklamation ein ungleiches ist,
 so Legenden sind nicht *isopondus*, sondern als *gramma-
 ticae* im vollständigsten Sinne (*isopod*“).

Nachdem gezeigt worden ist, dass der charakteristische Typus
 in Legenden zwar schon in der ältesten Metrik des griechischen

^{*)} V. Weidsp. Aristot. v. The. 2. 144 u. Allgem. Theor. d. M. § 1,
 besonders auch Rhythmus. § 2.

Reinhold, spezielle Metrik.

Volkslebens vorhanden war, aber in der gesungenen Poesie Litteratur gesetzmässig gestaltet und einem festen Takte unterworfen wurde, bleibt uns die Frage zu beantworten, wie wir Logaöden gegenüber den reinen Daktylen und Trochäen fassen haben. Sind die Logaöden nur eine mechanische Mischung der Füsse am Schlusse der metrischen Entwicklung, Schöpferkraft schon erschöpft war? Gewiss nicht. Alkaios, Stesichorus, Ibykus, die Lesbier und Anakreon, Pindar, Aeschylus stehen offenbar in steigender, nicht in fallender Entwicklung. Oder ist jene Vereinigung Sache der Bequemlichkeit, um das spröde sprachliche Material leichter in die rhythmische Form zu giessen? Auch dies nicht. Mit Leichtigkeit drängen sich die Dichter in den strengen Metren des isischen und dorischen Rhythmengeschlechtes ohne allen Zwang aus, ja die Bildung der Logaöden kann sogar schwieriger erscheinen als die Versifikation in jenen strengen Metren. Der Grund ist anderer, er beruht in dem ungemein feinen Gefühle der Griechen für rhythmische Formen, das die moderne Zeit nicht in sich Maasse wie die klassische Zeit der Griechen besitzt, und in der Wirkung der verschiedenen rhythmischen Formen auf das griechische Gemüth*). Der Fortschritt in der rhythmischen Kunst hat die uralten Formen des Volkslebens wiedergeboren in einer neuen Kunst, sie sind nicht mehr die alten Volksweisen mit regelloser Thesenzahl, sondern der Culminationspunkt der höchsten Triumph der rhythmischen Kunst, in der sich die grösstmögliche Freiheit mit der strengsten Zucht vereinigt. Eine Analogie haben wir an dem Gebrauche der Farben in der Malerei; zuerst stehen die Grundfarben schrill und neben einander, dann werden die harten Töne gebrochen und sänftigt und ineinander übergeführt, sodass sich eine neue Farbwelt von erstaunlichem Reichthum erschliesst. Das Verhältniss der Daktylen zu den Trochäen in den Logaöden ist nicht so aufzufassen, dass die Form des Daktylus gegenüber dem Trochäus nicht gefühlt worden wäre, weil der erstere gleiche Zeitdauer dem zweiten gleich gemacht worden, dass dem griechischen Gefühle die Empfindung für die Verschiedenheit der Füsse in Folge der taktmässigen Ausgleichung abhand gekommen wäre. Der Daktylus wurde als verschiedene r

*) Es ist dies auch von modernen Musikern anerkannt. S. Sokol in Ambros, Gesch. d. Musik³ I, 47.

würden in der literarischen Poesie herbeigeführt und ihnen so so breiten Raum verstattet, sondern der Schöpfungssinn der Griechen für den Rhythmus, speziell das Gefühl für die Einheit innerhalb der Einheit. In den Logaöden ist es der gleichmässig in einer und derselben Fussform streibende Wellenschlag des iambischen oder dactylischen Rhythmengeschlechtes, die Wellen kräuseln sich (sind mannichfacher, aber sie gehen doch denselben regelmässig-sicheren Gang wie der einfache dactylische Rhythmus. Wir haben hierfür eine gewisse Analogie in uns auch für den Taktumfang gleichgültigen Auflösung der uns und in der Zusammenziehung der Theile, die ältere enthält z. B. in den Dochmien, Phoenen und Anapästsen von wenn ethischen Effekte und unfähigbar als ein rhythmisches Mittel in Anwendung gebracht, unserer Poesie aber stülpig und ist. Auch dies beruht auf der grösseren Feinheit des ästhetischen Gefühles der Griechen. Da das Tempo bei den Griechen abgesehen von einzelnen Theilen der Komödie durch-

gehends langsamer als bei uns war und da streng taktirt war nicht allein nach den einzelnen Füßen, sondern, wie wir nehmen dürfen, auch nach den Reihen, so trat die Verschiedenheit der rhythmischen Figuren in den logaödischen Reihennehmbar und bestimmt hervor. Als Ethos der Logaöden werden wir im Allgemeinen wechselvolle, individuell-freiweglichkeit, Anmuth und Grazie, bei häufiger Anwendung Choriamben auch ungestüme Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit bezeichnen. Das Ethos keines Metrums ist aber so mannicht Modifikationen je nach dem Vorwalten der Daktylen oder Trochäen, langer oder kurzer Reihen, der zugemischten anapestischen Reihen, der Anwendung der Synkope, Anakrusis etc. fähig wie das der Logaöden, die in ihren verschiedenen Compositionsweisen wissenschaftlich richtig zu verstehen und ästhetisch zu empfinden der Culminationspunkt des Verständnisses der griechischen Metrik ist. Gerade aber der kaleidoskopische Formwechsel in den Logaöden und ihre reizvolle Elasticität durch feine rhythmische Modificationen fast allen poetischen Stimmungen gerecht zu werden vermochte, barg eine Gefahr in sich. Bei den Lesbier, Stesichorus, Pindar und Aeschylus steht noch der engste Zusammenhang zwischen der poetischen Grundstimmung des Inhaltes und dem logaödischen Formenbau; auch Sophokles versteht sie häufig mit bewunderungswürdiger Feinheit zu temperiren, hat sie aber öfters schon als ein ventionelles Universalmaass behandelt ohne die Prägnanz

*) S. Griech. Rhythm., S. 102. Selbst Cicero de orat. 3, § 19 noch: At in his (arte numerorum ac modorum) si paulum modo offest, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatrum reclamant.

**) Die Stellen der Grammatiker über das Wort *λογαῖον* und den ethischen Charakter der Logaöden in dem engeren Sinne, welche die Alten diesem Worte beilegen, hat Amsel, de vi atque indole rhythmica S. 111 gesammelt. Wie gewöhnlich in der metrischen Tradition der späteren Zeit (Terent. Maur., Mart. Capella, Schol. Hephaest., Choerob. etc.) ist Wahres und Falsches stark gemischt. Das annähernd Wahre liegt ungefähr darauf hinaus, dass die Logaöden behende, spielend, zart und auch lasciv und petulant sein können; doch erschliessen die Grammatiker dieses Ethos offenbar mehr aus dem symposisch-erotischen, bisweilen lasciven Inhalte der Lesbier, Komiker und Alexandriner als aus der metrischen Formen, die sie in äußerlicher Weise ohne Rücksicht auf den Rhythmus in einzelne Füße jämmerlich zerstückten. Niemand aber heutzutage die Logaöden für *ἀμετροί* und *ἀρρυθμοί* halten.

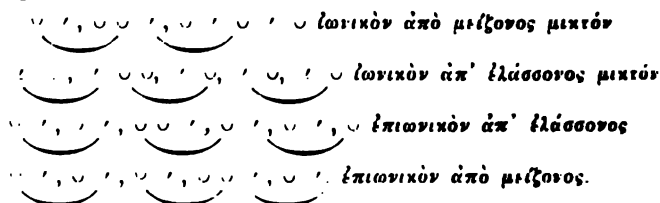
von streng gemeinsamer, ausgeprägter, wie in die moderne und moderne Poesie übergingen; auch in der etwa gleichzeitigen Lyrik des Stesichorus machen sie sich, wenn auch erst in untergeordneter Weise, als weiches und graziöses Maass für Erotik geltend. Wir haben allen Grund zu glauben, dass sich die Logaöden an verschiedenen Orten theils gleichzeitig, theils bald nacheinander entwickelten; sie erobern allmählig ein immer grösseres Gebiet, nicht bloss das der subjektiven sondern auch das der heroischen Lyrik und des Dramas, besonders das der Tragödie, in welcher sie nach Aeschylus fast unbeschränkt dominiren; zugleich sind die Logaöden dasjenige Metrum, in welchem mehr als in jedem anderen bestimmte, zu festen Typen krystallisirte Stikarten je nach der poetischen Gattung und der Individualität der Dichter hervortreten. Zunächst nehmen wir eine Verästelung der chorischen Lyrik wahr: im Anschluss an das archaische und *Stesichoros stichos* (nicht unmittelbar aus ihm) entwickelt sich der eigenthümliche Logaödenstil des Hylkeus und Simonides, der durch den vorwiegenden Gebrauch von logaödischen Reilen mit mehreren Daktylen und durch den sehr häufigen Gebrauch von

längeren daktylischen und akatalektischen Reihen charakteristisch, im Anschluss an trochäische Strophen der eigenthümlichen Logaödenstil des Pindar mit kürzeren, meist monodaktylischen und katalektischen Reihen unter Bevorzugung der iambischen und trochäischen Reihen als alloiometrischer. Die Komödie schliesst sich in der Bildung der Logaöden an die subjektive Lyrik an und geht nur in leichten, aber freien Strophenbildung über sie hinaus. Die Tragödie entfernt sich fast gleichweit von der subjektiven wie von der chorischen Lyrik und schlägt eigenthümlichen Bahnen ein, jedoch so, dass sich nicht etwa logaödischer Kollektiv- oder Universalstil bildet, dessen sich Tragiker gleichmässig bedienen, sondern dass ein jeder der Tragiker unverkennbar individuelle, aber typisch zu besonderen Stilarten consolidirte Eigenthümlichkeiten entwickelt, die je allmählig weniger bei Sophokles als bei Euripides oft eine differente Behandlung Platz machen.

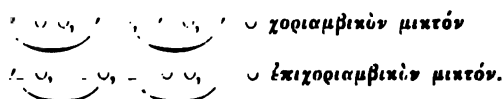
Die hier zuletzt angedeuteten Thatsachen lassen es als ein Selbstverständliches erscheinen, dass die Dichter der klassischen Zeit bei dem Gebrauche der Logaöden nicht ganz bestimmten, oft individuellen Normen folgten, sondern sie auch ein sicheres künstlerisches Bewusstsein von diesen Normen hatten, dass mithin der Praxis eine Theorie und Terminologie zur Seite stand. Es ist sehr zu bedauern, dass sich dieser Theorie und Terminologie der klassischen Zeit in der uns gekommenen Tradition der Metriker nur wenig erhalten hat. Der uns dem Namen nach unbekannte Grammatiker alexandrinischen Zeit, der den Beruf in sich fühlte, für grammatische und kritische Behandlung der überlieferten Dichtertexte zum Theil aus älterer Tradition, zum ungleich grösseren Theile aber aus den Dichtertexten selbst ein von der Rückbildung auf Rhythmus und Melodie unabhängiges System der Metra aufzustellen, hat gerade für die aus gemischten Daktylo-Trochäen bestehenden Metra die principielle Einheit der verschiedenen Bildungsformen nicht zu entdecken vermocht*). Die Aufstellung seines metrischen Systems

*) Des Zusammenhanges wegen müssen hier die Ergebnisse der 'A. Theor. d. Metrik' rekapitulirt werden, ehe die Theorie des Hephaistos über die Theorie der *ἀσπράγματα μικτά* und die *πολυσημνάσματα* besprochen werden kann. Ueber die beiden letzteren s. jetzt die ausführliche Darlegung von Westphal, Allgem. Theor. d. Metrik § 40–47.

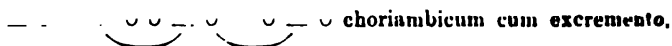
den Daktylus oder Anapäst in der Weise mit den vorausgehenden oder nachfolgenden Silben, dass sich ein $\pi\acute{o}\upsilon\varsigma \iota\omega\nu\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ ergibt, wobei mit einer nicht zu rechtfertigenden Willkür ebenso die Verbindung $\cup \cup \cup$ als eine Nebenform des $\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{o}\varsigma \acute{\alpha}\pi\omicron \mu\epsilon\iota\zeta\omicron\nu\omicron\varsigma$ $\cup \cup$, wie die Verbindung $\cup \cup \cup \cup$ als eine Nebenform des $\acute{\alpha}\pi' \epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\omicron\varsigma$ statuiert wird, — der rhythmische Ictus bleibt dabei ganz unbeachtet:



Wo sich kein $\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ ergeben will, da wird zum $\chi\omicron\rho\iota\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$ gegriffen:



Diese Terminologie verblieb der Kaiserzeit mit Ausnahme des $\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{o}\varsigma \acute{\alpha}\pi' \epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\omicron\varsigma \mu\iota\kappa\tau\acute{o}\nu$. Varro ist noch ein Vertreter dieser Messung, Cäsar Bassus aber lässt auch hier die choriambische Silbensonderung eintreten



indem er die beiden ersten Silben als ein *excrementum* absondert. Die Gliederung zu einem $\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{o}\varsigma \acute{\alpha}\pi' \epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\omicron\varsigma \mu\iota\kappa\tau\acute{o}\nu$ war aus dem Grunde unbequem, weil die drei ersten Silben keineswegs immer einen Molossus bilden, sondern bisweilen auch einen Pöon oder gar einen Anapäst. Aber auch die choriambische Gliederung fanden Einige für diese Art des $\mu\iota\kappa\tau\acute{o}\nu$ unbequem, weil sie der sonst in allen diesen $\mu\iota\kappa\tau\acute{\alpha}$ herrschenden Eintheilung nach viersilbigen $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$ zuwider ist. Daher brachte denn ein unbekannter Metriker, welchem schon Dionys. Hal. und später Heliodor folgten (vgl. Amsel l. c. p. 36) die Neuerung auf, jenes $\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{o}\varsigma \acute{\alpha}\pi' \epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\omicron\varsigma \mu\iota\kappa\tau\acute{o}\nu$ als $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\sigma\pi\alpha\sigma\tau\iota\kappa\acute{o}\nu \mu\iota\kappa\tau\acute{o}\nu$ zu fassen:



In dieser Umgestaltung finden wir die Theorie bei Hephaestion: an der viersilbigen Messung wurde festgehalten, auch von denjenigen, welche davon reden, dass ein viersilbiger $\pi\acute{o}\upsilon\varsigma$ immer

sehen als logische Reihen d. h. als zusammengesetzt aus Daktylen und Trochäen, bez. Anapästien und Iamben zu fassen etc. Diese Auffassung ist die allein richtige und der historischen Entwicklung entsprechende.

Noch auf folgende Punkte der metrischen Tradition ist hier aufmerksam zu machen:

1. Jedes daktylo-trochäische *pausis* ist nach der Classification der Alten entweder ein *spontaneus* oder *derivatus*; für *pausis* sagt man auch noch *expeditum pausis*, für *derivatus* auch *met' derivatum pausis*⁷⁾. Ein *pausis* der ersten Klasse ist ein solches, in welchem Anapäste mit Iamben, oder Daktylen mit Trochäen, oder ein Choriambus oder Anti-paust mit Diamben, oder ein Iambus mit Ditrochäen gemischt sind. Wo dagegen in Alten ein Kolon oder ein Metron aus anderen Bestandtheilen gemischt sein lassen, z. B. aus Iamben mit Diamben, aus Anti-paust oder Choriambus mit Ditrochäen, da gehört es in die

⁷⁾ S. Griech. Rhyth., § 21 u. 22.

Die alte Kategorie der μέτρα ἀσυνάρτητα bringt das Hephästionische System also für alle bis jetzt zur Sprache gekommenen Metra zur Anwendung, für die καθαρά oder μονοειδῆ, für ἐπισύνθετα und für die μικτά. Aber nur für die καθαρά (μειδῆ) wird der alte rhythmische Begriff der ἀσυνάρτητα dem Hephästion, weil die meisten von ihnen asynartetisch geworden, sammt und sonders für asynartetische Metra, von μικτά hält er umgekehrt manche ὁμοιοειδῆ nicht für ἀσυνάρτητα, welche in Wahrheit ἀσυνάρτητα sind, weil die viersilbige Messung den Begriff der Katalexis und Akatalexis vielfach verschoben hat. Der letztere Irrthum ist demjenigen Alexandrinern beizumessen, welcher die vierzeitige Messung der μικτά eingeführt hat, der Irrthum in Beziehung auf die ἐπισύνθετα vielleicht dem Hephästion oder dem Heliodor persönlich Last zu legen.

3. Ausser der Kategorie der asynartetischen finden wir Hephästion auch noch die der polyschematistischen Bildungen auf die μέτρα μικτά angewandt. Ein daktylisches Metrum oder bei stichischer oder antistrophischer Repetition verschiedene Schemata (d. i. Silbenschemata) durch die Contraction, ein anapästisches zugleich durch Contraction und Auflösung, ein iambisches trochäisches einerseits durch Auflösung, andererseits durch Annahme eines irrationalen Spondeus anstatt des an gleicher Stelle stehenden Iambus und des an ungerader Stelle stehenden Trochäus. Alle diese ein verschiedenes Schema hervorrufenden Freiheiten kommen auch in den μέτρα μικτά vor, ausser aber noch mehrere andere, und deshalb kann ein und dasselbe καὶ ὁλον oder μέτρον μικτόν den übrigen Metren gegenüber πολυσχημάτιστον sein, d. h. bei stichischer oder antistrophischer Repetition eine Menge (πλήθος) von metrischen Schemata annehmen oder mit anderen Worten eines vielförmigen Schema fähig sein. Nicht alle gemischten Verse lassen eine in diesem Sinne vielförmige Gestalt zu, z. B. nicht die Verse der Alcäen oder sapphischen Strophe bei den lesbischen Dichtern. Ueberhandelt Hephästion die als πολυσχημάτιστα auftretenden μικτά als Anhang zu cap. 16. Er thut dies auch namenlos, um deswillen, weil er meint, es läge kein rechter Grund vor, diese vielförmige Bildungsfreiheit vor, sie beruhe vielmehr auf Willkür der Dichter, p. 57: Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται,

ὡς καὶ ἐν τῇ ἀρχῇ τοῦ ἀποδιδόσκειν καὶ ἐν τῇ ἀποδοτικῇ, ἀποδοτὴν
 p. 15, 15: πολυεργασίαν δὲ αὐτὸν πεισιφρονέει αἰ κεκοινῶν,
 τοῖς γὰρ ἀποδοτικῇ τοῖς ἐργασίαν δὲ τοῖς ἀποδοτικῇ καὶ τοῖς
 ἐργασίαν παρὰ τῷ παρὰδοκίμῳ δὲ τοῖς μέτρῳ ἐργα-
 σίαν, τῇ τὴν ἐργασίαν καὶ τῇ ἀποδοτικῇ. Schol. Heph. p. 215, 8:
 ἐν τοῖς ἀποδοτικῇ τοῖς καὶ ἐργασίαν (sc. βίαν) παρὰ τῷ
 ἀποδοτικῇ τοῖς ἀποδοτικῇ πολυεργασίαν αὐτὸν πεισιφρονέει. 215, 23:
 ἐν τοῖς ἀποδοτικῇ καὶ τοῖς ἐργασίαν παρὰ τῷ ἀποδοτικῇ
 ἀποδοτικῇ τοῖς τὴν πολυεργασίαν. — Schol. Heph. 211, 24:
 πολυεργασίαν δὲ καλεῖται, ὅταν παρὰ τοῖς ἀποδοτικῇ τοῖς
 ἀποδοτικῇ αἰ μέτρῳ, αἰ αἰ ἀποδοτικῇ καὶ ἀποδοτικῇ ἀποδοτικῇ
 ἀποδοτικῇ. Heph. 58, 18: πολυεργασίαν... καλεῖται δ' ἐν τοῖς
 ἀποδοτικῇ καὶ τοῖς ἀποδοτικῇ καὶ ἀποδοτικῇ γὰρ ἀποδοτικῇ
 ἀποδοτικῇ ἀποδοτικῇ. — Heph. 59, 2: πολυεργασίαν... ἐν τῇ
 ἀποδοτικῇ παρὰ τῷ ἀποδοτικῇ ἀποδοτικῇ ἀποδοτικῇ. — Der
 „παρὰ τῷ“ angenommene Ausdruck wird in diesen Stellen
 nicht bloss dann in der Mitte des mit einem Antipast oder
 Choriamb in ein und denselben Kolon verbundenen Dikarchos
 und des mit einem Iambus u. trochaeus oder u. trochaeus in denselben

Weise verbundenen Ditrochäus vindicirt, z. B. $\text{— } \cup \cup \text{— } \cup \text{— } \cup$ oder $\cup \text{— } \cup \cup \text{— } \cup \cup \text{— } \cup \text{— } \cup \cup \text{— } \cup$, sondern auch einem rein trochäischen (nicht gemischten) Kolon, welches mit einem $\kappa\omega\lambda\omicron\nu \mu\iota\kappa\tau\omicron\nu$ zu einem Verse zusammengeschlossen ist, z. B. $\cup \cup \text{— } \cup \cup \text{— } \cup \text{— } \cup \cup \text{— } \cup \cup \text{— } \cup$.

b. Der durch Silben-Hyperthesis bewirkte Polyschematismus. Hephästion sagt in dem Capitel von den Polyschematisten p. 58, 3, dass einige Dichter auch das $\kappa\omega\lambda\omicron\nu \Gamma\lambda\upsilon\kappa\omega\acute{\nu}\epsilon\iota\omicron\nu$

a. $\text{— } \cup \cup \text{— } \cup \cup \text{— } \cup$ ($\acute{\alpha}\nu\tau\iota\sigma\pi\alpha\sigma\tau\iota\kappa\omicron\nu \mu\iota\kappa\tau\omicron\nu$)

in der Weise als $\pi\omicron\lambda\upsilon\sigma\chi\eta\mu\acute{\alpha}\tau\iota\sigma\tau\omicron\nu$ gebildet hätten, dass sie dasselbe in

b. $\cup \cup \text{— } \cup \cup \text{— } \cup \cup$ ($\acute{\epsilon}\pi\iota\chi\omicron\rho\iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\omicron\nu \mu\iota\kappa\tau\omicron\nu$)

verwandelten. Aus den von Hephæstion angeführten Beispielen geht zwar nicht hervor, dass diese beiden Formen bei stichischer oder antistrophischer Repetition mit einander vertauscht wurden: seine Worte scheinen weiter nichts zu besagen, als dass die beiden verwandten Formen *a* und *b* (*a* mit dem Daktylus an zweiter, *b* mit den Daktylus an dritter Stelle) den gemeinsamen Namen $\Gamma\lambda\upsilon\kappa\omega\acute{\nu}\epsilon\iota\omicron\nu$ führten und dass die Metriker die am frühesten und häufigsten vorkommende Art des Glykoneions (die antispastische *a*) als die normale, die andere (die epichoriambische Form *b*) als die polyschematische angesehen hätten. Aber es lässt sich eine antistrophische Responsion beider Reihen in der That bei den Tragikern nachweisen, z. B.:

| | |
|--|---|
| Phil. 1121 $\pi\acute{\omicron}\nu\tau\omicron\varsigma \theta\iota\nu\acute{\omicron}\varsigma \acute{\epsilon}\varphi\eta\mu\epsilon\omicron\varsigma$ | Hel 1487 $\acute{\omega} \pi\tau\alpha\nu\alpha\iota \delta\omicron\lambda\upsilon\chi\acute{\alpha}\tau\eta\iota\varsigma$ |
| 1147 $\acute{\epsilon}\theta\upsilon\eta \theta\eta\eta\tau\omega\acute{\nu}, \omicron\upsilon\varsigma \acute{\omicron}\delta' \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota$ | 1504 $\nu\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\iota\varsigma \acute{\epsilon}\tau\alpha\iota\varsigma \acute{\alpha}\nu\iota\mu\alpha\iota$ |

Jener Satz Hephästions, dass das antispastische Glykoneion eine polyschematistische Umwandlung in ein $\acute{\omicron}\mu\epsilon\tau\omicron\nu\omicron\nu \acute{\epsilon}\pi\iota\chi\omicron\rho\iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\omicron\nu$ erfahre, obwohl er an sich nicht völlig klar ist, deutet in Verbindung mit dieser Thatsache entschieden darauf hin, dass es eine Lehre der Metriker war, es werde der schliessende Diambus des antispastischen Glykoneions bei antistrophischer oder stichischer Repetition mit dem Choriambus vertauscht und dass diese Vertauschung in derselben Weise zu den polyschematistischen Umformungen gehöre, wie die illegitime ($\pi\alpha\rho\acute{\alpha} \tau\acute{\alpha}\xi\iota\nu$) geschehende Vertauschung des Trochäus oder Iambus mit dem Spordeus. Auf einen solchen Satz der Metriker weisen nun auch mit Entschiedenheit die Scholien zu unserer Stelle des Hephästion; sie gewähren uns nämlich den in Hephästions Encheiridion selber nicht vorkommenden Terminus technicus für diese

diesem Vorgange erlauben, denselben für alle drei katalektischen Reihen zu gebrauchen: erstes Glykoneion, zweites Glykoneion, drittes Glykoneion, je nachdem sich der Daktylus an erster, zweiter, dritter Stelle befindet. Für die entsprechenden selbständigen (mit der Thessilbe auslautenden) müssen wir der Nomenclatur erstes, zweites, drittes akatalektisches Glykoneion bedienen (nicht hyperkatalektisch, denn die Reihe *a* ja in der That keine hyperkatalektische, sondern akatalektische Tetrapodie).

Enthält die Tetrapodie zwei Daktylen, so hat sie eine der beiden Formen:

| | | | | | |
|-----------|---|---|---|---|-------------------------------|
| <i>d.</i> | — | — | — | — | daktyl.-logaöd. Tetrap. akat. |
| | — | — | — | — | daktyl.-logaöd. Tetrap. katal |
| <i>e.</i> | — | — | — | — | daktyl. äol. Tetrap. akat |
| | — | — | — | — | daktyl. äol. Tetrap. katal. |

Die Reihe *d* ist als daktylisch-logaödische, die Reihe *e* als daktylisch-äolische Tetrapodie zu bezeichnen. Die erste hat die beiden Daktylen am Anfange, die letztere in der Mitte. — Die Verbindung

— — — — —

in welcher zwei Daktylen durch einen Trochäus getrennt ist sehr selten und unsicher; wo sie vorkommt, wie Nem. 10, 1 scheint sie nicht eine einheitliche tetrapodische Reihe, sondern zwei selbständige dipodische Reihen zu bilden. — Eine gemischte Tetrapodie mit drei Daktylen kann nur die Form haben

— — — — —

d. i. eine daktylisch-äolische Tetrapodie mit daktylischem Anfang (eine bei den lesbischen Dichtern nicht seltene Nebenform von *c*). Die umgekehrte Verbindung (drei Daktylen mit abschliessenden Trochäus)

— — — — —

bildet so wenig eine daktylisch-trochäische Mischung wie die Reihe mit dem Trochäus auslautende epische Vers.

2. Die anakrusische Tetrapodie beginnt gewöhnlich mit einer einsilbigen Thesis, selten mit einer Doppelkürze. In beiden Fällen sind die in ihr enthaltenen Taktformen Anapaest und Iamben und ist sie als anapaestisch-iambisches *μικτόν* zu bezeichnen. Natürlich darf man sich gestatten, sie der Thesis nach als eine durch vorausgesetzten schwachen Takttheil erweiterte

- a. — ∪ — ∪ — ∪ 1stes Pherecrateion akat.
 — ∪ — ∪ — 1stes Pherecrateion katal.
 b. — ∪ — ∪ — ∪ 2tes Pherecrateion akat.
 — ∪ — ∪ — 2tes Pherecrateion katal.

Die Reihe *b* wird bei akatalektischem Ausgange Pherekra (Pherecrateus) genannt. Dieser Name lässt sich in ana Weise wie oben der Name Glykoneion auch auf die akat tische Reihe *a* und ebenso auf die beiden katalektischen Fo bequem übertragen: akatalektisches und katalektisches erstes zweites Pherecrateion, je nach der Stelle des Daktylus.

2. Die anakrusische Tripodie. Wird das katalekt Pherecrateion durch Auftakt erweitert, so ist die sich hierd ergebende anakrusische Tripodie eine akatalektische:

- a. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — gemischtes 1stes Prosodiakon
 ∪ — ∪ — ∪ — Ol. 9, 1.
 b. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — gemischtes 2tes Prosodiakon.
 ∪ — ∪ — Ol. 1 ep. 5. Ol. 4, 1.

Da die im Inlaute ungemischte Reihe dieser Art ∪ — ∪ den Namen Prosodiakon führt, so dürfen wir für die gemisc Formen *a* und *b* die Namen erstes und zweites *προσodi μικτόν* in Anspruch nehmen.

Tritt ein Auftakt vor das akatalektische Pherecrateion ist die hierdurch entstehende anakrusische Tripodie eine hy katalektische:

- a. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — 1stes gemischtes Paroimiakon
 ∪ — ∪ — Nem. 3, 8.
 b. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — 2tes gemischtes Paroimiakon

Die ungemischte Reihe dieser Art ∪ — ∪ — ∪ — ∪ h Paroimiakon. Wir dürfen daher für *a* den Namen erstes *παροιμαχὸν μικτόν*, für *b* den Namen zweites *παροιμαχὸν μι* gebrauchen.

Wie das ungemischte Paroimiakon dem wirklichen Rhythmus nach fast durchweg keine hyperkatalektische, sondern katalektische Tetrapodie ist, so müssen wir dies letztere Mithos auch für das gemischte Paroimiakon als das gewöhn voraussetzen:

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Dipodieen.

1. Die mit der Arsis beginnende Dipodie kann nur Form des sog. Adonion (Adonius) oder des Iambus haben:

dadurch vergrößert, dass die mit zwei Trochäen oder drei anlautenden auch eine Vereinigung von einer Dipodie und einer Tripodie (bez. Tetrapodie) sein können. Hierüber kann nur die Eurhythmie entscheiden, die in den logaödischen Strophen bei Weitem einfacher ist als in daktylo-epitritischen.

Gering ist die Zahl der Reihen, welche sich durch die *πόδες* als gemischte Hexapodien darstellen, z. B. auch die oben angeführten hyperkatalektischen Pentapodien:

$$\begin{array}{cccccccccccccccc}
 - & \text{—} & \cup & \infty & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \cup & \text{—} & \cup & \cup & \text{—} & \cup & \cup & \text{—} \\
 & & \cup & - & \cup & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \text{Isth. 7 (8), 8} \\
 & & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \text{Isth. 6 (7), 1} \\
 - & - & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & \infty & \cup & - & - & - & - & - & - & - &
 \end{array}$$

aber auch hier ist man nicht sicher, ob nicht Verbindungen einer Dipodie und einer Tetrapodie oder von drei Dipodien oder von zwei Tripodien vorliegen. Im Allgemeinen haben die Alten für gemischte Hexapodien (Trimeter) keine besondere Vorliebe und es lässt sich leicht bemerken, dass Pindar und die Tragiker in ihren gemischten daktylo-trochäischen Strophen Ausdrücke einer hexapodischen Reihe sich gern einer gemischten Bildung bedienen.

So ist denn in der Pentapodie und Hexapodie der Reichtum der gemischten Formen weniger entwickelt als in der Tetrapodie, denn einerseits sind diese Reihen überhaupt so selten, als die Tetrapodie und Tripodie gebraucht, andererseits zeigt sich, dass die griechischen Dichter keineswegs die hier vorhandenen Möglichkeiten der metrischen Formbildung erschöpft haben. Ueberhaupt beweist die metrische Kunst der Griechen in der Anwendung des gemischten Metrums grosse Mässigkeit; es kommen immer nur wenige Reihen, die in den einzelnen Stilarten selbst vorwaltend gebraucht werden — bei Pindar etwa fünf —, während die übrigen Formen nur secundär und nur ausnahmsweise vorkommen.

2. Inlautende Katalexis, asynartetische Bildung (Synkope).

Von allen bisher behandelten Metren waren es die iambischen Strophen der Tragödie, in welcher die *κατάληξις συνλλαβήν* am häufigsten vorkam. Fast nicht minder häufig ist sie in den gemischten Metren. Nur ausnahmsweise wird die nur Einen Daktylus enthaltende gemischte 7

$\begin{array}{ccccccc} \text{u} & \text{u} & \text{u} & \text{u} & \text{u} & \text{u} & \text{u} \\ \text{u} & \text{u} & \text{u} & \text{u} & \text{u} & \text{u} & \text{u} \end{array}$

Wo mehr als zwei *u* in sprachlicher *ansöpfung* verbunden
 sind, wird das Metron zum Hypermetron (System). Die trochäi-
 schen, iambischen, anapästischen, daktylischen Hypermetra ξ
 setzen, zu welcher grosser Reihenzahl sie auch ausgedehnt werden
 mögen, haben nur im letzten *u* oder eine Katalexis, alle inlan-
 tenden Reihen sind akatalektisch. Werden dagegen gemischte
 Tropeiden zu tri-, tetra-, pentakolischen und längeren Hyper-
 metra ausgedehnt, so können diese auch asymmetrisch sein, d. h.
 die schliessenden Reihen ebenso wie die anhaltende Reihe des ge-
 wöhnlichen Tetrametrons katalektisch ausgehen. Diese hyper-
 metrische (systematische) Bildung ist in der Strophencomposition,
 namentlich in Strophen von einfacher, gleichmässiger Form
 häufig.

Selten dagegen zeigt sich die Katalexis (Synkope)
 innerhalb der einzelnen gemischten Reihe. Die einzelne

Reihe für sich betrachtet ist also gewöhnlich synartetisch. Asynartetische Bildung der Reihe kommt noch am leichtesten in dem mit der Arsis oder Anakrusis anlautenden ersten Glykoneion vor:

— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ —
asynart. — ∪ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — — ∪ —

aber selbst bei Pindar sind diese asynartetischen Formen nicht sehr häufig.

Als eine asynartetische Bildung von besonderer Eigenthümlichkeit sind die Tetrametra zu nennen, welche bloss in ihrer schliessenden Reihe, bisweilen auch in ihrer anlautenden Reihe gemischt sind, während die übrigen Elemente aus katalektisch daktylischen Dipodieen bestehen:

a. ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
b. ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

Die Alten messen die Bildungen wie *b* als *ἀναπαιστικά*, die Bildungen *a* als *χοριαμβικά*. Die Neueren nennen auch die Bildungen *b* choriambisch. Wenn man den Namen choriambisch als Bezeichnung eines Metrums beibehalten will, so sind es eben die vorliegenden Metra, für welche derselbe nicht unpassend ist; man muss dann aber wohl festhalten, dass nicht der schliessende Ausgang ein *χοριαμβικὸν* ist, sondern bloss die ihm vorausgehenden katalektisch-daktylischen Dipodieen. In *b* ist nur Ein Choriambus, nicht zwei, denn die auslautenden vier Silben ∪ ∪ ∪ ∪ — bilden ebenso wenig einen Choriambus wie die entsprechenden Silben des elegischen Hemistichiums ∪ ∪ | ∪ ∪ —. Dem Metrum

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —

gebührt in keiner Weise die Bezeichnung choriambisch, denn es kommt in ihm kein Choriambus vor.

3. Auflösung und Zusammenziehung.

Die lesbischen Dichter, in deren Poesie die gemischten Metra bereits zu einem beliebten und häufigen Maasse geworden sind, kennen weder Zusammenziehung noch Auflösung; nicht bloss die Daktylen und Anapäste, sondern auch die Iamben und Trochäen bewahren sie durchweg in ihrer Primärform. Auch für die den gemischten Reihen und Versen in der Strophe hinzutretenden iambischen und trochäischen Reihen wird keine Auflösung zugelassen.

die Thesis eines an ungerader Stelle befindlichen Iambus und eines an gerader Stelle befindlichen Trochäus statt der Ktēsis durch die Länge ausgedrückt, auch die schließende Thesis jeder Reihe *ἀκρότατος* sein, aber niemals die vorletzte und vorvorletzte Silbe der Reihe.

Da die gemischten Reihen den rein iambischen und trochäischen im Rhythmus gleich stehen, so können die in ihnen vorkommenden Iamben und Trochäen an derselben Stelle eine lange Thesis haben oder, was dasselbe ist, mit dem Spondeus ver-

tauscht werden, an welchen die rein-iambische oder trochäische Reihe ihn zulassen würde. Also nach Analogie von

$\bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ und}$
 $\text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup}$
 auch $\text{ — } \cup \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \chi α λ κ ο κ ρ ό τ ω ν \text{ ἱ π π ω ν πύ κ ρ ος Equit. 552.}$
 $\text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \cup \text{ — } π ρ ο σ τ ρ ό κ α ι ο ν τ ῆ ς π ό λ ε ω ς Eurpol. Demoi 2$
 $\text{ — } \cup \cup \text{ — } \cup \cup \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} Κ ω ρ α λ ί α πο τ ά μ ω πα ρ' ὄ χ θ α ι ς Alc.$
 $\bar{\cup} \text{ — } \cup \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} π λ ῆ ρ η ς μ ἔ ν ἐ φ α ῖ ν ε θ' ἃ σ ε λ ά ν ν α Sapph.$
 $\bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \cup \cup \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} ὦ ν α ξ Ἀ πο λ λ ο ν, κα ῖ μ ε γ ά λ ω Δ ί ο ς Alc.$
 $\text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \cup \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} χ α ῖ ρ ε Κυ λ λ ά ν α ς ὁ μ ῖ δ ε ι ς, σ ῆ γ ά ρ μοι Al$

Lang kann also sein 1) die einsilbige Thesis vor der ersten und nach der letzten Arsis der gemischten Reihe (d. h. die einsilbige Anakrusis und die einsilbige auslautende Thesis). Die Länge statt der Kürze ist hier gerade so häufig wie in reinen iambischen und trochäischen Reihen.

2) die einsilbige Thesis nach der zweiten Arsis der Reihe, dann erscheint statt des an zweiter Stelle stehenden Trochäus oder des an dritter Stelle stehenden Iambus ein Spondeus. Hierbei ist indess zu bemerken, dass die einsilbige Thesis nach der zweiten Arsis gewöhnlich nur dann die Verlängerung zulässt, wenn auch die ihr vorausgehende Thesis eine einsilbige ist wie in $\bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \cup \text{ — }$ und $\bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \cup \text{ — } \bar{\cup}$, sehr selten aber nur dann, wenn die ihr vorausgehende Thesis eine zweisilbige ist wie in $\cup \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — }$.

Dagegen verstossen die gemischten Reihen:

- a. $\bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup}$
 b. $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$
 c. $\bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \bar{\cup}$
 d. $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$

in Beziehung auf ihre lange Thesis gegen das Gesetz der iambischen und trochäischen Reihen, denn der Spondeus in *a* steht anstatt eines an ungerader Stelle befindlichen Trochäus, der Spondeus in *b* steht anstatt eines an gerader Stelle befindlichen Iambus, die *ἀδιάφορος* in *c* ist die vorletzte, die *ἀδιάφορος* in *d* ist die drittletzte Silbe der Reihe.

Nun ist aber gerade der gegen das Gesetz der iambischen und trochäischen Reihen verstossende Spondeus (der *σπονδαίος παρὰ τάξιν λαμβανόμενος*) in den gemischten Reihen eine nicht seltene Erscheinung. Häufig nämlich ist er im Eingange der gemischten Reihe wie in den vorstehenden Reihen *a* und *b*, seltener dagegen im Ausgange der Reihe wie in *c* und *d*.

Trach. 846 ἡ που ὀλοὰ στένει und 857 ἃ τότε θοὰν νύμφα analog dem katalektischen Pherekrateion:

— — — — —

Philoct. 176 ὦ παλάμαι θνητῶν und 188 ἃ δ' ἀθυρόστομος. — Man hat zwar in allen diesen Fällen die Länge wegzucorrigiren gesucht, aber ein Grund dazu ist nicht vorhanden. Noch vielmehr zahlreicher sind die Fälle, wo sowohl in der Strophe wie in der Antistrophe der in Rede stehende Ausgang — — — — — sta — — — — — vorkommt, s. unten.

II. Der illegitime Spondeus im Eingange der gemischten und der mit ihnen verbundenen trochäischen und iambischen Reihen. Er vertritt hier den an erster Stelle stehenden Trochäus oder den an zweiter Stelle stehenden Iambus; in beiden Fällen ist es die auf die erste Arsis der Reihe folgende einsilbige Thesis, welche die Verlängerung erleidet. Bei Alcäus und Sappho tritt diese Verlängerung nur dann ein, wenn die nächstfolgende Thesis der Reihe eine zweisilbige ist, also in den daktylisch-äolischen Reihen:

— — — — —

ψαύην δ' οὐ δοκίμοιμ' ὀράνω δύσι πάχουσιν Sapph. im stichischen Wechsel mit ἡράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄττι, κάλαι πότα, und in den zweiten Glykoneen und Pherekrateen:

— — — — —

πλέκταις ἀμπ' ἀπάλα δέρα Sapph., ἐλθόντ' ἐξ ὀράνω Sapph. Dagegen haben die lesbischen Dichter niemals die auf die erste Arsis folgende einsilbige Thesis verlängert, wenn die zunächst darauf folgende Thesis der Reihe eine einsilbige ist, also haben sie niemals ein Sapphikon oder Alkaikon hendekasyllabon in folgender Form:

— — — — —

sondern haben hier nach der ersten Arsis stets eine Kürze.

Der weitere Fortschritt der Metrik bei den chorischen Lyrikern und Dramatikern lässt die Verlängerung der auf die erste Arsis folgenden einsilbigen Thesis in allen Arten der gemischten Reihen zu, es mag der nächste Fuss der Reihe eine einsilbige oder eine zweisilbige Thesis haben, und wendet dieselbe Freiheit auch in den mit gemischten Reihen verbundenen rein trochäischen und

Bei Simonides fr. 1:

ἐβόμβησεν θαλάσσας, antistrophisch respondierend mit ἀπο-
πουνσα κῆρας.

Pindar wendet die in der zweiten Hälfte des Kratineion scheinende Bildung in Py. 8, 6 an, z. B. v. 13:

παρ' αἶσαν ἐξερεθίζων. κέρδος δὲ φίλτατον, vorausgesetzt, d
die bisherige (Böckhsche) Reihenabtheilung hier die richtige
Unsicher gehören hierher auch die Verse (s. S. 613):

und Py. 7 ep. 2

der letztere ist gebildet wie

Dem oben angeführten Simonideischen Iambikon entspricht genau das Euripideische:

Hecub. 449 *πηθεῖς' ἀφιζομαι* und 460 *πύρθους λατοί φημι*. Derselbe *παρὰ τάξιν* gebrauchte Spondeus iambischer Reihen findet sich auch in einigen gemischten Strophen der Tragödie statt, wo Responsion keine *συνλαβὴ ἀδιάφορος* darbietet, wie Trachin. 8

G. Hermann glaubt, diese einen illegitimen Spondeus haltenden iambischen und trochäischen Reihen führten bei Metrikern den Namen *ισχωρορρωγικά*. Dieser Name wird aber bloss für den Choliambus gebraucht (tract. Harlej. Studem. Index lect. Vratisl. 1887, p. 16, 7. Tzetz. de metr. Anecd. Ox. Cram. 3 p. 310). Die in Rede stehenden trochäischen und iambischen Reihen gehören nach der Nomenclatur der Metrik gleich den analog gebildeten gemischten Reihen, unter denen sie vorkommen, zu denjenigen *πολισχημάτιστα*, welche einen Spondeus *παρὰ τάξιν* haben.

Dass alle Spondeen, von denen hier die Rede war, d. h. die in den Rhythmen Iambica und Trochaica vorkommenden, also nach Aristoxen's Messung eine rationale 2-zeitige Arsis und eine irrationale 1-zeitige Thesis haben, wird aus der im Zusammenhange zu sprechenden Parthie der Aristideischen Rhythmik, in welcher gemischten Reihen behandelt werden, als gesicherte That- sache sich ergeben.

Der Wechsel eines ersten und zweiten Glykoneion kommt bei Anakreon und Aristophanes vor:

— ∪ ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —

Vesp. 531 μὴ κατὰ τὸν νεανίαν und 636 ὥς δὲ πάντ' ἐπὶ λυθεν. Anakr. 21, 1 . . . ξαν|θῇ δέ γ' Εὐρυπύλῃ μέλει, ὅ ἀνδρὸς, ἄρτοπῶλίσιν. Sowohl in dem Aristophaneischen wie in dem Anakreonteischen Canticum kommen auch noch andere hypothetische Freiheiten vor; der Versuch, eine genaue Responsion herzustellen (ὥς δ' ἐπὶ πάντ' ἐλήλυθεν), ist unnöthig.

Die Responsion eines ersten und zweiten Pherekrateion und eines ersten und zweiten παροιμιακὸν μικτόν:

— ∪ ∪ — ∪ — (∪) ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ ∪ — (∪) ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪

Oed. Col. 511 ὅμως δ' ἔραμαι πνθίσθαι und 523 τοιῶν αὐθαίρετον οὐδέν. | Eur. Electr. 169 ἔμολέ τις ἔμολεν γα|λαίποτας ἀνὴρ und 192 χρύσεά τε χάρισιν προσθήματ' ἀγλαίας Aristoph. inc. 7 στρώμμασι παννυχίζων | τὴν δέσποιναν ἐδείς, vielleicht Sappho fr. 51, 4 κἄλειβον, ἀράσαντο δὲ παν ἔσλα und 3 κῆνοι δ' ἄρα πάν|τες καρχήσιά τ' ἦχον.

Etwas anderes ist es, wenn in der handschriftlichen Ueblieferung eine gemischte Reihe mit Einem Daktylus, einem λυδιδικὸν πρὸς δυσίν (mit zwei Daktylen) respondirt. Da es nicht unter die Kategorie der Hyperthesis fällt und ausserdem sehr isolirt vorkommt, so ist hier wahrscheinlich zu emendiren

Iphig. Taur. 1092 εὐξύνετον ξυνέτοις βοάν und 1109 ὀλέων ἐν ναυσὶν ἔβαν. | Hiket. 993 λαμπάδ' ἵν' ὠκυθόαι νηφαί und 1015 εὐκλείας χάριν ἐνθεν ὀρμάσω . . . | Iphig. Taur. 1129 κέλαδον ἐπτατόνου λύρας (ἐπτ. κέλ. G. Hermann) | 1144 παρθένος εὐδοκίμων γάμων (πάροχος Nauck).

II. Die Hyperthesis der Länge und Kürze. In dem vorausgehenden Falle der Hyperthesis waren es zwei benachbarte Füsse, welche in der Responsion verschieden sind; in dem zweiten Falle ist gewöhnlich nur ein einziger Fuss in der Reihe verschieden.

Bei der Repetition der gemischten Reihe kann ihr anlautender Trochäus in den Iambus übergehen. Diese Erscheinung ist fast so häufig als der oben besprochene Uebergang des anlautenden Trochäus in den irrationalen Spondeus. Gleich die

strophische Wechsel des anlautenden Trochäus mit dem Iamb und des Choriambus mit dem Diiambus haben dies mit einander gemein, dass dieselbe Reihe bei der antistrophischen Wiederholung das eine Mal mit dem schweren, das andere Mal mit dem leichten Takttheile beginnt. Diese Freiheit, welche vom Standpunkte der in der litterarischen Poesie entwickelten strophischen Kunst unter allen bisher erwähnten Fällen Polyschematismus am meisten auffällig erscheint, findet ebenso wie die übrigen Fälle der sogenannten Hyperthesis (ein Ausdruck, der für die unhistorische, rein mechanische Auffassung der Alten charakteristisch ist) ihre Erklärung nur in der Entstehung der Logaöden aus uralten Metren des griechischen Volkslebens, über welche wir § 48 gehandelt haben. In gesungenen d. h. strengrhythmischen Poesie entsteht durch Setzung einer Kürze an Stelle einer Länge ein kleines *Accendo*, im umgekehrten Falle ein kleines *Ritardando* (*μετὰ διαφορὰ κατὰ λόγον ποδικόν*). Dass diese Modificationen taktmässigen Vortrage wenig bemerkbar wurden, ist unschwer einzusehen. Auch die erste Art der Hyperthesis, wo in der Strophe ein Versfuss daktylisch ist, d. h. zwei unbetonte Kürzen hat, in der Antistrophe aber nur eine, bietet bei der Repetition ein und derselben Melodie keine Schwierigkeit. Unsere heutigen Lieder haben analoge Fälle genug, denn jene ungleiche Respiration ist ganz das nämliche, wie wenn die beiden Reihen:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 Die schönste Jungfrau sitzet ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

nach ein und derselben Melodie gesungen werden, trotzdem dass das erste Mal an derselben Stelle ein Daktylus steht, wo das zweite Mal ein Trochäus gesungen wird. Es ist dies genau genommen nichts anderes, als wenn in der Antistrophe ein aufgelöster Trochäus steht, also drei Silben gesungen werden müssen während man nach derselben Melodie in der Strophe an derselben Stelle einen nicht aufgelösten Trochäus, also nur zwei Silben zu singen hat. Das eine Mal bindet man die Töne, das andere Mal nicht, oder, um mit Aristoxenus zu reden, das eine Mal ist dasjenige ein *χρόνος κατὰ θυθμοποιίας χρῆσιν σύνθετον* wo das andere Mal ein *ἀσύνθετος* ist.

Aber wie lässt sich denken, dass bei antistrophischen Repetitionen derselben Melodie derselbe Vers das eine Mal

6. Die pyrrhichische Taktform.

Bloss die lesbischen Erotiker und wer von den alexandrischen Dichtern ihre metrischen Formen getreu nachbildet, Theokrit in *carm.* 29. 30, lassen mit dem vor einem Daktylos stehenden Trochäus nicht bloss den Spondeus und Iambus, dern auch ganz nach Gutdünken die blossen Doppelkürze wechseln:

— ∪ — ∪ ∪
 — — — ∪ ∪
 ∪ — — ∪ ∪
 ∪ ∪ — ∪ ∪

Sapph. fr. 98 θυρώρῳ πόδες ἐμπορόγυιοι, | τὰ δὲ σάμβαλα
 πεβόηα, | πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν. | 45 ἄγε δὴ χέλυ δία
 φωνάεσσα γένοιο. || 65:

∪ ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — , — ∪ ∪ — ∪ —
 βροδοπάχεις ἄγναι Χάριτις, | δεῦτε Δίος κόραι.

Dies letztere Metrum der Sappho und des Alcäus findet auch in den beiden einzigen gemischten Metren, welche uns Stesichorus überkommen sind und zwar in beiden mit anlauder Doppelkürze fr. 44:

ἄγε Μοῦσα λίγει', | ἄρξον αἰοιδᾶς ἐρατωνύμου
 Σαμίων περὶ παλθῶν ἐρατᾶ | φθειγγομένα λύρα.

Hiernach scheint angenommen werden zu müssen, dass auch Zeitgenosse der lesbischen Erotiker in seiner Rhadina, in welcher eine erotische Volkssage verherrlicht und sicherlich in sonstiger Manier nicht beibehalten hat, sich der metrischen Bildung der Sappho und des Alcäus angeschlossen hat.

Weiterhin aber kommt in der klassischen Zeit keine Spur von dem Wechsel des anlautenden Trochäus mit der Doppelkürze vor. Auch diese Taktform ist nur aus der oben § 5 behandelten Entstehung der Logaöden zu begreifen. Jederzeitiger Takt angedeutet sein. Im Speciellen sind folgende Taktformen aufgestellt worden:

1. Der fehlende dritte χρόνος πρώτος ist durch die gleitende Musik ausgefüllt, indem die Kithara noch vor dem Sänger den Takt beginnt (Weissenborn de versib. Glycon. I p.

griechischer Melodien nachgewiesen. Wir lassen jedoch diese ausführliche Auseinandersetzung der zweiten Auflage aus Mangel an Raum weg.

dagegen bildet derselbe als Anfang einer gemischten Reihe folgendem Trochäus oder Daktylus kein *πολυσχημάτιστον*:

$$\begin{array}{l} (h) \text{ — —, — } \cup \cup \text{ — } \cup \text{ —} \\ (i) \text{ — —, — } \cup \text{ — } \cup \cup \text{ —.} \end{array}$$

Ein illegitimer Spondeus im Ausgange der Reihe ist Po-
schematismus:

$$(k) \text{ — } \cup \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ —}$$

und ferner ist jede nicht gemischte Reihe polyschematistisch, wo
ihr anlautender Trochäus mit dem Spondeus oder Iambus wechselt:

$$\begin{array}{l} (l) \text{ — — — } \cup \text{ — } \cup \text{ —} \\ (m) \cup \text{ — — } \cup \text{ — } \cup \text{ —} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} (l) \\ (m) \end{array}} \right\} \text{ statt — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ —.}$$

Beginnt eine gemischte Reihe mit dem Tribrachys statt
Trochäus, so ist sie kein *πολυσχημάτιστον*:

$$(n) \cup \cup \text{ — } \cup \cup \text{ — } \cup \text{ —} \text{ statt — } \cup \text{ — } \cup \cup \text{ — } \cup \text{ —.}$$

Dies ist sicherlich nicht ganz consequent. Die Verse *g*
haben einen Spondeus an illegitimer Stelle („παρά τάξιν“
und sind deshalb polyschematistisch; müssen dann aber nicht
demselben Grunde auch *h* und *i* in dieselbe Classe gerechnet
werden? u. s. w.

Die Inconsequenz ist dadurch entstanden, dass man schon
der Zeit vor Heliodor ein neues μέτρον πρωτότυπον, nämlich
ἀντισπαστικόν, annahm und hierunter eine grosse Zahl gemischter
Reihen begriff, indem man nicht von dem trochäischen oder spon-
deischen, sondern von dem iambischen Anlaute derselben ausging.
Man stellte hierbei als metrisches Grundgesetz den Satz auf, dass
die erste Hälfte des Antispasts, nämlich der Iambus, mit jeder
anderen zweisilbigen Taktform, dem Trochäus, Spondeus und Pyr-
rhus wechseln könne. Mar. Vict. p. 88, 4 K.: *Coniugatio antispasti-
ci ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt,
semper ita perseverat, ut in principio iambus collocetur. indiffere-
nt enim auctores lyrici metro antispastico initia praestituerunt, saepe e-
tiam pro iambo primo aut spondeus aut trochaeus aut pyrrhichius ponitur*
Hephaest. p. 32: τὸ ἀντισπαστικὸν τὴν μὲν πρώτην συζυγίαν
ἔχει τρεπομένην κατὰ τὸν πρότερον πόδα εἰς τὰ τέσσαρα
δισυλλάβων σχήματα. Alle Erscheinungen, welche diesem Gesetze
sich subsumirten, waren legitime Erscheinungen, waren nicht
„παρά τάξιν“: das „πλήθος σχημάτων“, was sich hier er-
hebt, hatte einen „ἐπιλογισμός“ und gehörte deshalb nicht zum I-

Das ist doch im eigentlichen Sinne ein Polyschematismus! — Bei dem zweiten Glykoneion gab es neben der Grundform wenigstens fünf Nebenformen, deren Bildung in den übrigen Metren keine Analogie hatte; den Formen mit anlautendem Spondeus, Iambus, Tribrachys, Anapäst gesellt sich noch die mit Pyrrhichius anlautende hinzu, welche oben bei den Formen des dritten Glykoneions fehlte:

| | | | | | | |
|----|---|---|----|---|---|---|
| — | υ | — | υυ | — | υ | — |
| — | — | — | υυ | — | υ | — |
| υ | — | — | υυ | — | υ | — |
| υ | υ | — | υυ | — | υ | — |
| υυ | υ | — | υυ | — | υ | — |
| υυ | — | — | υυ | — | υ | — |

Zu diesen sechs verschiedenen Gestalten des zweiten Glykoneions kommen nun aber auch noch viele der für das dritte Glykoneion bestehenden Formen hinzu, denn bei der Hyperthesis des daktylischen und nicht-daktylischen Fusses kann das zweite Glykoneion auch mit dem dritten Glykoneion wechseln. Fürwahr, das *πλῆθος σχημάτων* ist hier fast unendlich!

Als zureichenden Grund für diese Menge von Formen, welche von den alten Metrikern in mechanisch-äusserlicher Weise ohne Rücksicht auf den Rhythmus und die Geschichte der *Metra* erklärt werden, können wir wiederum nur die oben entwickelte Ansicht von der Entstehung der Logaöden aus den prähistorischen Metren des griechischen Volkslebens geltend machen. Es fällt hiermit die bisher sehr naheliegende Ansicht weg: War man soweit gegangen, die Füße der beiden früher streng gesonderten Rhythmengeschlechter in derselben Reihe zu vereinigen und den Daktylen eine wechselnde Stellung zu geben, ohne damit die Takteinheit aufzuheben, so lag nichts im Wege die Freiheit weiter auszudehnen. Schon im Epos war als erste Silbe des Hexameters eine Kürze zugelassen und ihr durch die Kraft der Arsis die Geltung einer Länge gegeben worden, warum sollte nicht die gleiche und noch grössere Freiheit in der aus verschiedenen Füßen gemischten Reihe gestattet sein? —

G. Hermann glaubt die Einheit in der Verschiedenheit der anlautenden Taktformen dadurch zu erklären, dass er sagt, sie seien „*quasi praeludium quoddam et tentamentum numeri deinceps secuturi*“. In einer aus mehreren zweiten Glykoneen bestehenden Composition soll nach

dem Schemata der Pindarischen Metra durchgeführt; es zerfällt hiernach z. B. Ol. 1, 1 ff. in folgende Reiben:

ἔπειτα μὲν ἔκασ, ὁ δὲ ᾗ γυνοῖ; | αἰθέριον αἶψ |
 ἔκ δ' ἔκαστος νεὺν πυθόνα; ἔκασ αἰθέριον |
 ἔκ δ' ἔκαστος γυνοῖ
 ἔκασ, ἔπειτα ἔκασ. |

Od. 7, 3 besteht nach ihm aus folgenden rhythmischen Reiben:

ἄλκιμον ἦν ἔπειτα ἔκαστος | αἶψα καὶ ἔκασ, | αἰθέριον ἔκαστος |
 ἔκασ, | αἰθέριον | γυνοῖ αὖ αἰθέριον | ἄλκιμον, | ἔκαστος ἔκαστος
 αἰθέριον αἰθέριον.

Es sollen die Reiben sein, nach denen sich der gesungene Vers gliederte, wobei zu betonen ist, dass die gewöhnliche Kürze als ein Chronos protos oder ein Achtel war, und dass auf die- selbe niemals zwei Sechszehntel der Begleitung, geschweige noch diese Zeitgrößen fallen konnten. Und bei dieser Beschränkung liess Pindar so viel kleine selbstständige Reiben gebildet haben, dass, Reiben aus einem einzigen Dreizehnteltakte?

Schon vor Böckh hatte Apel die Ansicht aufgestellt, dass alles, was dem ersten Daktylus der Reihe vorausgeht, ein Auftakt von ein oder zwei Einzeltakten im Sinne unserer modernen Musik sei. Hätte Apel versucht, diese Auffassung an mehr Beispielen durchzuführen, so würde er sie bald als unzureichend erkannt haben. Sie reicht aus z. B. für die drei ersten Verse von Antig. 100: ἀπὲς ἀέλλοιο κάλλιστον u. s. w.

⏏ — ⏏ | ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ | ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ | ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ —

aber schon nicht mehr, um das erste beste Beispiel herauszugreifen, für Philoct. 1123: οἶμοι μοι, καὶ πον πολιάς · πόντος θινὸς ἐφήμενος, was nach jener Theorie folgendermaassen ausgedrückt werden müsste:

— ⏏ — ⏏ | ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ | ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ —

Sophokles lässt hier offenbar gleiche rhythmische Reihen aufeinander folgen, was durch die antistrophische Responsion völlig gesichert ist; nach der Vortakttheorie sind aber diese, man mag sich abmühen wie man will, nicht herauszubringen. Und so in unzähligen anderen Fällen. Es mag der Fall sein, dass z. B. die zweisilbigen Takte im Anfange der äolischen Daktylen und in anderen einfachen und gleichmässigen Compositionen die Bedeutung unseres Auftaktes haben, aber ganz entschieden ist dies nicht der Fall in allen Pindarischen und in allen den tragischen Strophen, wo die auf einander folgenden Reihen auch nur einigermaassen ungleich sind.

G. Hermann hat für den anlautenden Takt, welcher dem ersten Daktylus der Reihe vorausgeht, sich des Wortes βᾶσις bedient. Zufolge der antiken Ueberlieferung ist dieser Takt der Anfangstakt der Reihe, nicht aber ein der rhythmischen Reihe vorausgeschicktes Präludium, und es ist daher dieser Anfangstakt der gemischten Metra so wenig ein ihm als solchen bezeichnenden, besonderen Namen nothwendig wie der Anfangstakt des trochäischen Tetrameters oder des heroischen Verses. Auch Böckh sagt von der Reihe:

⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ —

sie sei eine logaödische Tripodie mit einer vorausgehenden Basis. Sie ist aber vielmehr eine Tetrapodie oder ein Dimetron, wie sie schon die Alten nennen, und zwar eine solche Tetrapodie, welche an zweiter Stelle einen Daktylus hat. Der erste Fuß schliesst sich auf das innigste mit dem folgenden Daktylus

hemistichischen Anlaute der gemischten Reihe nicht die mindeste Verwandtschaft hat. Die Alten bezeichnen jede der beiden dipodischen Hälften des Glykoneus als *πῖος*, entsprechend der ten Gewohnheit des Taktirens, wonach der Dirigent der musikalischen Aufführung bei jeder dipodischen Hälfte dieser Reihe, um ager und Spieler im Takte zu erhalten, mit dem Fusse auftrat, er als einen in der modernen griechischen Metrik seit ermann viel gebrauchten Terminus für den polyschematischen Anfangsfuss mag man den Ausdruck 'Basis' überhalten, gegen ein besonderes Zeichen für denselben (ζ, z' bei Vahl) müssen wir aber unter allen Umständen protestiren, da die sogenannte Basis nichts Anderes als der erste Fuss der Vers ist; die Freiheit des antistrophischen Wechsels kann analog der Irrationalität und Auflösung höchst einfach ausgedrückt werden z. B.:

$$\begin{array}{l} 1. \quad \alpha \quad - \quad \alpha \alpha \quad - \quad \alpha \quad - \\ 2. \quad - \quad \alpha \alpha \quad - \quad \alpha \quad - \\ 3. \quad \alpha \quad - \quad \alpha \alpha \quad - \quad \alpha \quad - \\ 4. \quad \alpha \quad - \quad \alpha \alpha \quad - \quad \alpha \quad - \quad \alpha \quad \alpha \quad \alpha \end{array}$$

Eine jede Dipodie, welche sich in eine gleich grosse *θείσις ἄρσις* zerlegt, ist nach Aristoxenus ein *ποὺς δακτυλικός*. Der alte rhythmische Grundbegriff ist hier von der „Theorie *συμπλέκοντες*“ herbeigezogen worden: sowohl der Ditrochäus Diambus wie auch der Choriambus und Antispast ist hier gerade als *δάκτυλος* bezeichnet. Dasselbe findet sich auch in der Metrik des Marius Victorinus, in dem Capitel de rhythmo. Aristides hier aber das vor Marius Victorinus voraus, dass auch die aus zwei aus zwei Spondeen bestehende Dipodien, nämlich — — und — — — als *δάκτυλοι* in dieselbe Kategorie mit dem trochäus, Diambus, Choriambus und Antispast gestellt werden unter folgender Terminologie (Aristid. Quint. 39 f.):

— — — — — *κρητικός, ὃς συνίστηκεν ἐκ τροχαίου θείσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως.*

— — — — — *δάκτυλος κατ' ἰάμβον, ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θείσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως.*

— — — — — *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θείσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως.*

— — — — — *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπ' ἰάμβου, ὃς ἐναντίως ἰσχυρίζεται τῷ προσηγμένῳ.*

— — — — — *δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τὸν μὲν γὰρ αἰεὶ εἰς θείσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται.*

— — — — — *δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχ(αι)οειδῆ ἀναλόγως τῷ προσηγμένῳ συγκείμενος.*

Unter den bei den zwei letzten Doppeltakten gebrauchten Zeichnungen *χορεῖος τροχαιοειδῆς* und *ιαμβοειδῆς* haben wir unmittelbar vor unserer Stelle von Aristides besprochenen *χορεῖοι δύο*, der eine *ιαμβοειδῆς* . . . der andere *τροχ(αι)οειδῆς*, den statt eines Trochäus oder Iambus stehenden irrationalen Spondeus — — und — — zu verstehen, der Name *χορεῖος* ἄλλοι für diesen irrationalen Spondeus ($2 + 1\frac{1}{2}$) ist auch der bei Aristoxenus vorkommende Terminus. Vgl. Allg. Th. Cap. III.

Irrationale Spondeen kommen in reinen *τροχαικά* und *ιαμβικά* an den Stellen vor, wo eine *ἄρσις ἀδιάφορος* als Leiste erscheint:

— — — — —
— — — — —

Aber wo erscheinen zwei solche Spondeen in dipodischer Verbindung, die eine als dipodische *θείσις*, die andere als dipodische *ἄρσις*? oder mit anderen Worten: in welchem *Metrum* kommen

alsseitig und ist eine um einen halben Chronos protos
stardirende einseitige Thesis und der spondaische Takt
abört nicht dem vierseitigen daktylischen, sondern
em dreiseitigen trochäischen (diplasischen) Rhythmus
u. — daher auch der Name „gopofog“.

Hiermit ist zugleich gesagt, dass die Trochäen und Iamben
u. páge μασά gleich denen der trochäischen und iambischen
σπεά dreiseitige, nicht vierseitige Takte sind. H. Voss nahm
wohl für die trochäischen und iambischen Metra (z. B. den Tri-
ster) wie für die gemischten Metra eine vierseitige Taktmessung
u. diese Ansicht ist in neuerer Zeit (Lehrs, Meiners) wieder-
holt. Der Form der metrischen Schemata nach kann dies für die
gemischten Metra noch immer berechtigter erscheinen als für die
ambischen und trochäischen, denn in manchen gemischten Strophen
sind die aneinander vierseitigen Takte (Sponden, Daktylen, Ana-
päst) sogar häufiger als die Trochäen und Iamben, z. B. Antig.
34. Aber auch hier sind nach der bei Aristoteles erhaltenen
ἀρχαίῳ Überlieferung die anstehenden vier Längen nicht

zwei vierzeitige Spondeen, sondern zwei retardirende πόδες τοι ἄλογοι, mithin die übrigen Takte πόδες τρίσημοι ὅτι Nach derselben Ueberlieferung hat der anlautende Sponda nicht, wie Hermann will, zwei, sondern nur einen starken Theil (der erste Einzeltakt ist „Eine θέσις“).

„ Nach derselben Ueberlieferung endlich ist ein Metrum — — — — — nicht, wie Böckh will, eine Verbindung einer monopodischen und tripodischen Reihe, sondern ein einz „ῥυθμός“ (Aristid. 36. 37 Meib.) d. i. eine einzige tetrapodische Reihe. Vgl. S. 554.

§ 50.

Die Logaöden der subjektiven Lyrik.

Die Logaöden, die in ihrem bewegten Ethos und dem mannichfachen Wechsel der Versfüsse für die subjektive Lyrik geeignetsten Rhythmus darbieten, nehmen in der Metrik lesbischen Dichter die bei weitem hervorragendste Stellung und sind hier ungeachtet der Beschränkung der Lesbier auf stimmte in mehreren Gedichten wiederholte Metra und unachtet der einfachen Strophencomposition zu einem so grossen Formenreichthum entwickelt, dass sich zwischen den einzel hierher gehörenden Maassen ein ebenso scharfer Gegensatz metrischen Bildung und des ethischen Charakters ergibt zwischen den lesbischen Daktylen, Iamben, Trochäen und Iot Gleich den archilocheischen Metren werden die Logaöden Lesbier für die Folgezeit zu typischen, oft gebrauchten Formen vor allen wendet sich ihnen Anakreon zu, doch so, dass manche Formen, die dem leichten Tone seiner Lyrik nicht zusagen, ausschliesst, dagegen neue Bildungen hinzufügt auch in den metrischen Grundgesetzen manches Eigenthümliche hat; sodann hat sich die spätere Skolienpoesie und die Lyrik der alexandrinischen und nachklassischen Lyrik den lesbischen Formen angeschlossen. Die von Anakreon gebrauchten Logaöden werden von den Komikern adoptirt und weiter ausgebildet, ähnlicher Weise wie die Iamben, Trochäen und Daktylo-Trochäen des Archilochus. Wir haben deshalb die stichischen systematischen Logaöden der Komödie zugleich mit denen Lesbier und des Anakreon, denen sie auch im systaltischen Tropos gleich stehen, zu behandeln, während die logaödischen

men Strophen desselben Gedichtes nach derselben Melodie gesungen wurden; wo eine Strophe nicht mit dem Satzende schließt, ist der Anfang der folgenden Strophe durch den Anfang der Melodie dargestellt. Da die lesbäische Lyrik durchgängig eine solche ist, so scheint für alle Gedichte, auch für die phalischen, die Strophenscomposition notwendig gewesen zu sein. Wenn sich dieselbe in den Fragmenten des Catull u. s. w. nicht nachweisen lässt, so deutet dies darauf hin, dass sich hier Catull nicht an die Lesben, sondern an die späteren Dichter, die nicht mehr in den Gesang, sondern für die Lectüre schrieben, angeschlossen hat. — Neben der strophischen Bildung stehen die *systeme* (die *Stykonen* und die verschiedenen Arten der *Phorokrone*), die aber bei den Lyrikern nicht wie die antistrophischen Systeme *ἀντιστροφή* sind, sondern antistrophisch wiederholt werden, in der Weise, dass die Strophe aus einem oder zwei Systemen besteht.

^{*)} In den dithyrambischen Gedichten machen je zwei Distichen eine antistrophe Einheit aus; auch hier kehrt nämlich nach je vier Versen dieselbe Melodie wieder.

Demetrius, apostrophe Melodik

Ueber die Auflösung und den Polyschematismus s. § 49. Hier ist nur noch zu bemerken, dass die spondeische F. bei Alcäus und Sappho etwa noch einmal so häufig ist als trochäische, iambische und pyrrhische zusammenge- und dass sie bei Anakreon den Iambus und den Trochäus (Trochäus ist bei Anakreon seltener als der Iambus) sogar das Fünf- oder Sechsfache überwiegt. In den Nachbildern der Römer wird der Spondeus allmählig zur einzig geltenden Form, so bei Horaz, während Catull in den Phaläceen den Trochäus und Iambus als seltenere Füße zulässt und in den griechischen Systemen den Trochäus sogar vorwiegen lässt. Ob auch bei den Griechen je nach den einzelnen Metren ein Unterschied im Gebrauch der basischen Füße stattfand, lässt sich nicht bestimmen.

I. Logaödische Tripodien.

Akatalektische Pherekrateen.

Die kürzeste logaödische Reihe ist die Tripodie. Sie scheint in einer doppelten Form, je nachdem der Daktylus erster oder zweiter Stelle steht; die zweite Form heisst bei den Alten Pherekrateus; wir dehnen diesen Namen auch auf die erste Form aus, wie ein Gleiches von den alten Metrikern und Hermann schon bei dem Glykoneus geschehen ist, und unterscheiden nach der Stellung des Daktylus an erster oder zweiter Stelle einen ersten und zweiten Pherekrateus:

erster Pherekrateus — ∪ ∪ — ∪ — ∪
 zweiter Pherekrateus ∪ — ∪ ∪ — ∪

Nach der antiken Auffassung ist der erste ein χοριαμβικὸν μέτρον, der zweite ein ἀντισπαστικὸν μικτόν. — Hephäst. 30. u. s. (choriambisches und antispastisches Hephthemimeres, Hephthemimeres). — Seinem geringen Umfange entsprechend trägt Pherekrateus den Charakter der Leichtigkeit und Flüchtigkeit und wird daher in stichischer und systematischer Composition für tändelnde und muthwillig scherzende, oft für launige Poesie gebraucht, sowohl bei den Lyrikern als den Komikern. Der erste Pherekrateus erscheint in den Epithalamien der Sappho je zwei Reihen zu einem Verse ohne Einhaltung der Cäsur vereinigt (ἀσυνάφρητον μονοειδὲς, Hephäst. p. 57):

fr. 99: Ὀλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν | δὴ γάμος, ὡς ἀρα,
 ἐκτετέλεστο', ἐχης δὲ | παρθένον, ἂν ἄρα.
 fr. 100: μελλίχιος δ' ἐπ' ἰμέρῳ κέχνηται προσέειπε.

halten, der gleich dem unaplotheischen Procrustes gewöhnlich die Bedeutung des Marchrhythmus hat, wie namentlich aus der letzten hervorgeht.

Unter den Lyrikern hat ihn nach Hephæst. 35 und Trich. II hauptsächlich Telesilla gebraucht, von der zwei Verse erhalten sind, fr. 1 (vielleicht aus einem prosodischen Parthenion):

[illegible]

Im Haptha ist hieher zu rechnen Nr. 30, vielleicht auch Alkemon
h. Th. Anacr. 40. Ueber den Gebrauch in der Komödie s. unten.

Endothelial Nitric Oxide Production

© Anderson-Lindgren, and Anderson-Lindgren. All rights reserved.

Die katalektischen Überkratonen unterscheiden sich in ihrem Aufbau wesentlich von den akatalektischen, da sie durch die unversöhnliche Aufeinanderfolge zweier Arten einen Rhythmus herbeiführen.

bringen, der nicht den Charakter der Flüchtigkeit und spielend Leichtigkeit, sondern des bewegten Ernstes trägt. Daher dieses Metrum der Komödie fremd geblieben, während es von subjektiven Lyrikern mit um so grösserer Vorliebe gebraucht ist. Am häufigsten ist die Verbindung zweier katalektischer Pherekrateen zu einem Verse, der wegen seines Gebrauchs dem späteren Dichter Asklepiades *Ἀσκληπιάδειον δωδεκασύλλαβον* genannt wird, obwohl er schon bei den Lesbierinnen vorkommt, sogar zu den häufigsten Formen der alcaischen und sapphischen Lyrik gehört. Dieser Vers hat mit dem elegischen Pentameter die grösste Analogie, die bereits die Alten richtig herausfanden (Mar. Vict. 2594. Atil. 2700. Plot. 2656); er unterscheidet sich von demselben nur durch die diplasische Messung der Daktylen und die Einmischung trochäischer Füsse; zur Vermeidung der Monotonie steht der Trochäus in der ersten Reihe an der ersten, der zweiten Reihe an der zweiten Stelle und der ganze Vers muss als die Verbindung eines zweiten und ersten katalektischen Pherekrateus aufgefasst werden:



Die Cäsur ist bei den Griechen oft unterlassen, bei den Lateinern niemals. Ueber die antispastische Messung der griechischen und die choriambische der lateinischen und der neueren Metriker s. oben § 49. Auch die Messung nach Daktylen war schon den Alten bekannt, Plot. 2656. — Der Asklepiadeus ist entweder distichisch oder strophisch gebraucht, im letzteren Falle ist er entweder am Anfange oder am Ende der Strophe mit einem Glykoneus verbunden, so dass den Tripodien eine Tetrapodie als Prodiakon vorausgeht oder als Epodikon folgt. a) Asklepiadeus in stichischer Composition (von den Neueren *Asclepiadeum primum* genannt) bei Alcäus und bei Sappho (im fünften Buch Atil. 2700.

Alc. fr. 33: Ἥλιος ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν
 λάβαν τῷ ξίφειος χρυσοδέταν ἔχων,
 ἐπειδὴ μέγαν ἄθλον Βαβυλωνίοις
 συμπάχεις τελέας, ὅυσά τ' ἐκ πόρων u. s. w.

Alc. fr. 40. Sappho (?) fr. 55. — Horat. carm. 1, 1; 3, 30; 4, 8.

b) Asklepiadeus mit vorausgehendem zweiten Glykoneus distichisch verbunden (*Asclepiadeum secundum*), oft bei Horatius

e fünfte akatalektisch ist; in beiden Strophen ist also die
 achthymie stichisch mit einem Epodion. Housl. 1, S. 14. 21.
 3, 3, 7. 13; 4, 13.

*Quis multa graviter te parit in rem
 perfusus liquidis uget odoribus
 gratia, Pyrrhia, sub aëthra?
 cui faciem reliquit omnia?*

Im Aelios sind nur noch die beiden Schlussverse erhalten, fr. 43:

*languis uerborum
 uoluptas dei Tityi.*

Ausser den Asklepiaden haben sich bei den subjektiven
 Lyrikern noch andere Verbindungen des akatalektischen Phere-
 krates gebildet. So finden wir drei erste Pherekratesen
 nebeneinander verbunden als Anfang eines Skolions, Vesp. 1245:

πέποινα καὶ φίλα | Κλειμένης το σέποισι παρὶ θανάτου

Es folgt darauf folgendes Phokaeion. Ektasis Alcaeus fr. 11:

...δὲν θύει ἁπλῆς Ὀρεστιάς | ἰδὲν ἀπὸ Ἰφίτης.

Wahrscheinlich war hier die Verbindung systematisch und Adonius bildete den Schluss. Eine analoge Composition tritt wir bei Sappho und Anakreon: der zweite katalektische Pherekrateus wird mit dem Adonius zu einem Verse verbunden Metrum, das sich zu dem eben genannten Systeme wie der peus zu dem glykoneischen Systeme verhält:

◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — —

Den häufigen Gebrauch bei Sappho bezeugt Mar. Victor. 2 *hoc frequentur usa est Sappho*, fr. 57 ὀφθαλμοῖς δὲ μέλαις νῆ ἄωρος, wo die Veränderung zur daktylischen Pentapodie nöthig ist. Von Anakreon gehört hierher fr. 13B: τίλλει χνάμους ἀσπιδιώτης; nach ihm heisst der Vers *Anacreon* Mar. Victor. 2534. — *Phalaeceus hendecasyllabos alter* bei Te Maur. 1945.

II. Choriambisch-logaödische Formen.

Ein sehr beliebtes Metrum der lesbischen und anakreontischen Lyrik ist die Verbindung des ersten Pherekrateus einer oder zwei vorausgehenden katalektisch-daktylischen Iamben (Choriamben). Die hierdurch entstehenden Verse lauten entweder einfach mit der Arsis an, oder sie beginnen mit einsilbigen Anakrusis (anceps), oder werden endlich durch vorangehende tripodische Reihe, den katalektischen zweiten Pherekrateus, erweitert. Das Gemeinsame dieser Formen besteht in der häufigen Synkope der Thesis und den dadurch entstehenden dreizeitigen Längen, wodurch die choriambisch-pherekratische Verse im Ethos mit den Asklepiadeen übereinkommen, nur der bewegte Charakter zu noch grösserer Leidenschaft und energischen, fast gewaltsamen Schwunge gesteigert wird bisweilen in ein feierliches und erhabenes Pathos übergeht. Der rhythmischen Charakter entspricht durchgehends der Tonart. Der Inhalt der Gedichte, so viel hiervon die kargen Fragmente kennen lassen; auch die Nachbildungen des Catull und Ennius sind diesem Ethos im Wesentlichen treu geblieben. Die Composition ist meistens stichisch, seltener distichisch, indem ein iambischer Glykoneus oder Pherekrateus als besonderer Vers vorgeschickt wird. Die einzelnen Formen gruppieren sich in folgenden Klassen:

1) Choriambischer Monometer und erster Pherekrateus ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡, von Anakreon gebildet (d

er alexandrinischen Poesie wird das Metrum vielfach nach-
det von Theokrit 28^{*)}, Kallimachos Anthol. Pal. 13, 16, Pha-
s Mar. Victor. 2506 (wo Kelf freilich den Namen Phalaex
als verkehrtes Glossen tilgt) (daher *Phalacrus*, Diomed. 519;
ss 2657) und Asklepiades (daher *Asclepiadeus*, Photius l. l.).
Ich wird die schließende Reihe des Verses zum sogenannten
minus verkürzt:

~~~~~

In dieser Weise von Alkios, Sappho (Hephäst. 34) und Ana-  
m (daher *Anacreonticus*, Servius p. 463, 36 K.) gebraucht,  
der ersteren in dem Liede auf den Tod des Adonis, fr. 62:

αὐτὸν δὲν Ἀδόντιος ἔλεος ἄδωρε, σὶ σε θάλασσ,  
αὐτὸν δὲν ἄδωρε καὶ αὐτὸν δὲν ἄδωρε.

-Schlusssilbe bestand häufig aus dem Reim *αὶ* wie ἄδωρε

<sup>\*)</sup> Dasselbe gehört auch das iolische Gedicht 30, welches in der ioli-  
schen oder iolisch-äolischen Dialekt abgefaßt zu sein scheint. S. die Latro-  
nische Theor. 14. comment. instr. Fritzsche's Lips. 1870 II, p. 244.

und wurde deshalb von Metrikern *Adonium* oder *Adonidium* genannt; Plotius 2640; Serv. 1820; Mar. Victor. 2518; etc.

4) Die zweite Form wird im Anlaut durch einen katalektischen zweiten Pherekrateus erweitert. Dieser Vers lässt sich nur mit katalektischem Schlusspherekrateus nachweisen:

υ υ — υ υ — / υ υ — — υ υ — / υ υ — υ —

bei Alcäus fr. 48 (daher *Ἀλκαρχόν*, Trich. 289; Hephaest. 35): *Κροῦίδα βασίλῃος γένος Αἴαν τὸν ἄριστον πέδ' Ἀχίλλεα*.

### III. Logaödische Tetrapodieen.

(Glykoneen, Priapeen, Eupolideen, Kratineen.)

Die Tetrapodie lautet bei den Lyrikern fast durchgängig an die Arsis aus, der Daktylus steht an erster oder zweiter, selten an dritter Stelle:

/ υ υ — υ — υ —    gemischter choriambischer Dimeter  
υ υ — υ υ — υ —    gemischter antispast. Dimeter, Glykoneus  
υ υ — υ — υ υ —    epichoriambischer Dimeter.

Der Name Glykoneus gehört streng genommen nur der antispastischen Form, Hephaest. 33, doch wird er von den alten Metrikern auch auf die dritte Form (Hephaest. 58 polyschematistischer Glykoneus), von G. Hermann auch auf die erste Form übertragen und so bezeichnen auch wir jene drei Formen als ersten, zweiten und dritten Glykoneus (mit Daktylus an erster, zweiter, dritter Stelle). Die Lyriker verbinden den Glykoneus entweder mit einem Pherekrateus oder einer trochäischen Reihe zu einem stichisch gebrauchten Verse, oder sie vereinigen mehrere Glykoneen zu einem pherekrateisch abschliessenden Systeme; über die Strophe mit einem glykoneischen Proodikon oder Epodikon s. S. 564.

1) Der glykoneisch-pherekrateische Vers, genannt Priapeus, ein beliebtes Maass für leichte Poesie erotische oder skoptischen Inhalts, welches namentlich im Satyrdrama eine ausgedehnte Anwendung fand (deshalb von Einigen *satyricum* genannt) und auch in der alten Komödie häufig gebraucht wurde Mar. Victor. 2599. Wegen des spielenden Rhythmus (*ipse cuius sonus indicat esse hoc lusibus aptum*, Terent. 2752) machte die nachklassische Zeit diesen Vers zu einem Maasse priapeischer Lieder daher rührt der Name *Πριαπίῳ*, womit *Ἰθυφάλλιον* Dionys comp. verb. 4 (p. 48 Sch.) zusammenstimmt.

Der zweite Priapeus mit dem Daktylus an der zweiten Stelle der beiden Reihen:

υ υ — υ υ — υ — / υ υ — υ υ — υ —









Ausserdem wird Anakreon als Vertreter des phaläceischen Mass genannt, von dem der Vers erhalten ist fr. 38: ἀσῆμων ὑπὲρ ἐλίων πορεύμαι, Hephaest. 33; Caes. Bass. p. 260 f. K.; Mar. 2595 ff. 2566. Zahlreicher sind die Phaläceen stichischer Composition bei den Alexandrinern und den Epigrammatikern der Anthologie erhalten, Theocrit. epigr. 20, Phaläcus, Antipater, Alpinus (Anthol. Palat. 13, 6; 7, 390; 9, 110). Den Mangel griechischer Beispiele aus der älteren Zeit ersetzt Catull, der dies Metrum nach Caesius Bassus p. 261, 4 K. der Sappho, dem Anakreon und Anderen nachgebildet hat; der leichte spielende Ton catullianischen Hendekasyllaben war ohne Zweifel auch den römischen Vorbildern eigenthümlich; auch die phaläceischen Dichtungen der übrigen lateinischen Dichter tragen denselben Charakter, bei Varro, Maecenas (Anthol. Lat. ed. Meyer. 37. 82. Statius, Martial, Petron (Anthol. Lat. ed. Riese 700), in Priapeia u. s. — Schon Sappho hatte nach der Ueberlieferung den Vers mit anderen Metren zu Strophen verbunden; distichischen Verbindungen mit dem Hexameter, dem Hexametron per syllabas, dem Trimeter, dem Hemiamb begegnen wir öfter den griechischen Epigrammatikern, Theocrit. epigr. 17, Callim. epigr. 42, Parmenon Anthol. Palat. 13, 18; in der älteren Skolienpoesie wurde eine mit zwei Phaläceen beginnende tetrastichische Strophe, die wahrscheinlich auf die lesbische Lyrik oder Anakreon zurückzuführen ist, zu einer oft wiederholten Form:

$\begin{array}{cccccccccccc} \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \cup \\ \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \cup & - & \cup \\ \cup & \cup & \text{—} & \cup & \cup & - & \text{—} & \cup & \cup & - & \text{—} & \cup & \cup & - & \text{—} \\ \text{—} & \cup & \cup & - & \cup & - & \text{—} & \text{—} & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - \end{array}$

Die ganze Strophe ist eurhythmisch eine Verbindung von pentapodischen, zwei dipodischen und zwei tripodischen Reimen. Die hierher gehörigen von Athenäus überlieferten Strophen Bergk III<sup>4</sup>, p. 644, 1—13; zwei andere Strophen Ecclesiast. Eine anapästische Basis findet sich in dem auf Simonides zurückgeführten scol. 8:

ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνατῷ,  
 δεύτερον δὲ φῦαν καλὸν γενέσθαι,  
 τὸ τρίτον δὲ πλουτεῖν ἀδύλας,  
 καὶ τὸ τέταρτον ἡβᾶν μετὰ τῶν φίλων.

Die von Bergk angenommene Nebenform des Schlusses  $\text{—} \cup \cup - \cup - \cup - \text{—} \cup \cup - \cup -$  ist nicht gesichert und stört die schöne Eurhythmie der Strophe.

schwieriger als Aktes gebraucht hat, Mar. Vict. 2610; Theo programmat. 22; Caes. Bass. p. 268, 26 K. Die Strophe ist von der östlichen Composition nur durch den nachklingenden Adonius verschieden und erhält durch die Verbindung von drei völlig

\*) Hermann sah in der Schlusszeile der letzten Reihe eine Daktylische Vers, aber der stichische Vers ist nichts anderes als das sapphische Hendschepfische mit anstehender Anakrosta und fehlender Schlusszeile, wie der Vergleich der Reihen unter einander zeigt; wir müssen daher mit Hitzsch die Schlusszeile als Anis auffassen, um so mehr, als ein schließender Daktylus hier in den Schluss Daktylen vorkommt. Jeder dieser drei Verse des bildet gleich dem Phallos eine einheitliche Reihe, ein einziges Keton, durch die Alten übersehen, Caes. Bass. p. 268, 26 K. Polykhorastionas letztes Fuss ist nicht gestaltet, weil dieser von den lateinischen Dichtern behauptet nur vor einem unmittelbar folgenden Daktylus angeschlossen wird (in die spätere Dichter gebrauchen hier Polykhorastionas, Fickler op. laudat. ab n. S. 268); die auf die zweite Anis folgende Thesis ist anapaestisch, hier das Keton einer trochäischen oder iambischen Dypodie ist.

gleichen Pentapodien den Charakter archaischer Grazie und Sphärität. Die Stellung des Daktylus, der symmetrisch von zwei phaläischen Dipodien umgeben ist, gibt dem sapphischen Herkasyllabus im Verhältniss zum phaläischen, der durch die schliessenden Trochäen einen spielenden, dem Ithyphallicus annähernden Gang hat, Gleichgewicht und eine gewisse Feierlichkeit; die anlautende Arsis und auslautende Thesis bringt im Gegensatz zum alcäischen Hendekasyllabus einen ruhigen und sanften Rhythmus hervor. — Der schliessende Adonius bildet oft mit dritten Pentapodie einen einheitlichen Vers § 49, Sapph. 1, 11 *πυδινεύοντες πέτρ' ἀπ' ὠρανῶ αἰθέρες διὰ μέσσω*; 2, 11. 13. 20. Catull. 11, 11; Horat. carm. 1, 2, 19; 1, 25, 11; 2, 16, 7; 3, 27, 66. und so, dass an anderen Stellen auch Hiatus vorkommt, Hor. 1, 2, 12, 7; 22, 15. Der zweite Fuss ist bei den Griechen und bei Catull meist ein Spondeus, ohne aber den Trochäus auszuschliessen, Catull 11, 6. 15; 51, 13; Horaz hat den Spondeus zur unverletzlichen Normalform erhoben. Eine feststehende Cäsur findet bei den Griechen eben so wenig wie im Phaläceus und anderen metrischen Versen statt, sie erscheint zwar häufig nach der vierten oder fünften Silbe, allein dies ist weder beabsichtigt, noch gehört es zum metrischen Bau des Verses \*).

b) Das *Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον* besteht in der durch Anakrasis erweiterten Pentapodie der sapphischen Strophe, phaest. 45. Nur zwei Verse des Alcäus fr. 55 sind erhalten:

*Ἰονλόη' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι,  
θεῖλω τι φείπην, ἀλλὰ με κολύει αἶδώς.*

c) Das *Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον* bildet in zweimaliger Wiederholung mit zwei schliessenden Tetrapodien die sog. alcäische Strophe; die erste Tetrapodie ist ein hyperkatalektischer Dimeter iambicus, die zweite ein *λογαιοδικὸς διὰ δυοῖν*. Diese Strophe ist eines der häufigsten Metra des Alcäus, ebenso auch

\*) Horaz trägt die Cäsuren des Hexameters auf den sapphischen über; die Penthemimeres (nach der dritten Arsis) ist wie im lateinischen Hexameter die häufigste, die Cäsur *κατὰ τρίτον τροχαῖον* wird erst in späteren Gedichten des Horaz (carm. saecul. u. lib. IV) neben der Penthemimeres als gleichberechtigt zugelassen, in den früheren Gedichten steht fast nur ausnahmsweise, nach Horaz verschwindet sie völlig. Auch wird die Analogie des Hexameters festgehalten, dass vor der Penthemimeres nur dann ein einsilbiges Wort steht, wenn zugleich ein einsilbiges Wort folgt. 1, 2, 17 *Iliae-dum-se | nimium querenti*; 1, 12, 14 *laudibus-qui-hominum ac decorum*. Diese Uebertragung ist sicher kein Fortschritt.

agt zur Normalform, die namentlich in dem iambischen nie vernachlässigt ist<sup>4)</sup>).

Bei Horaz ist die Anakrosta gewöhnlich (im vierten Buche und bei silb. 4, 6 stets) eine Länge. Auch die Clausel ist von Horaz zum bestimmten Zwecke gewendet. In den beiden ersten Versen : nämlich vor die dritte Arsis (nach Analogie der Penthemimeren uder). Mit der Zulassung eines einseitigen Wortes vor der Clausel es sich meist ebenso wie vor der Clausel des apollinischen Verses (vgl. z. B. 1, 2, 2 *Soracte*, - *ae* - *don* - *adfluent* *aeon*, doch ist diese e Differenz in der akkustischen Strophe weniger streng beobachtet, z. B. *Accursum* - *meu* - *provida* *Regali*. Für den iambischen Vers wählt nicht die Penthemimeren, sondern sucht durch eine Clausel nach der Arsis dem Bau der Strophe eine größere Mannichfaltigkeit zu geben. Insofern er in den älteren Öden lib. 1, 2 an der Penthemimeren noch Anstoss 1, 10, 2 *ponit* *Amalia*; - *nie* *plena*, aber in den folgenden an ist die Clausel nach der dritten Arsis die Normalform und die minores wird nur in Verbindung mit der eingeschlossenen 4, 2, 23 *enagel* *re-pudica*. Eine Clausel nach der zweiten Arsis kommt bis auf 1, 10, 11 *etis* - *secretis* *phoebe* und 2, 2, 23 *ante* *arctura* - *et* von da anstromen nur vorüber und nur in Verbindung mit einer Clausel nach der vorherigen Silbe vor: 4, 4, 1 *seruigae* - *non* - *minis* *remissa*. Vgl. *epistola* *max*, *specialis* *Metra*.

## § 51.

## Logaöden der chorischen Lyriker.

## I. Anfänge und vorpindarische Zeit.

Die Logaöden treten in der chorischen Lyrik schon bei A man auf, nach welchem die Grammatiker eine logaödische R benennen\*). Ein grösseres Fragment (60) und einzelne logaödi Reihen fanden sich auch schon in den früher bekannten F menten desselben Dichters, die jedoch im Ganzen nur wenig blick in das Stadium der Entwicklung gewährten. Einen uner teten Aufschluss hat der von Mariette 1855 in einem ägyptisc Grabe gemachte Fund der Reste eines chorischen Liedes gege welches als ein Parthenion oder Hyporchema des Alkman (je falls, wie die metrische Composition zeigen wird, eines der älte spartanischen Lyriker) erkannt worden ist. Bergk P. L.<sup>4</sup> III, 2 Trotz der argen Lückenhaftigkeit des Gedichtes steht die s phische Composition ausser allem Zweifel, der sich ausser Ah und Blass\*\*) jetzt auch Bergk angeschlossen hat; doch wer wir Strophen von vierzehn Versen wegen der übergrossen V zahl (bei Pindar enthalten die meisten Strophen fünf bis acht Ve neun sind selten, zehn nur viermal, elf nur einmal, Ol. 1, z einmal in der verderbten Ode Ol. 14) und wegen der augensch lichen Verschiedenheit der beiden Theile nicht gelten lassen dür eine Zusammenstellung von je zwei Reihen v. 1—8 zu einem V ist aber nicht zulässig. Die Reste der Paragraphoi, die n weggedeutet werden dürfen, zeigen den Weg. Wir haben : alternirende Strophenschemata anzunehmen  $\alpha \beta \alpha \beta$  u. s. w. ( $\alpha$   $\pi \epsilon \rho \iota \chi \omicron \pi \eta \nu \acute{\alpha} \nu \omicron \mu \omicron \iota \omicron \mu \epsilon \rho \eta$ ), ein Schema von acht und ein Sch von sechs Versen. Der Text gibt auch heute noch trotz der trefflichen Emendationen von Blass und Bergk Veranlassung manchen Bedenken, das metrische Schema aber steht durch antistrophische Responion fest. Wir wählen die verhältnissmä am besten erhaltenen Verse 50—77:

C. Lachmanni in Franke fasti Horatiani p. 237 ff. Die griechischen Ly die ihre Strophen für den melischen Vortrag dichteten, wissen von di pedantischen Regeln nichts, erst die Reflexion der Nachahmer hat sie geführt und hierdurch diese Metren, die keiner ständigen Cäsur bedü nicht verbessert, sondern ebenso wie die sapphische Strophe corru d. h. zerhackt und verstümmelt. Die Berufung auf den Charakter lateinischen Sprache ist ungerechtfertigt.

\*) Schol. metr. ad Pind. Ol. 14.

\*\*) Rhein. Mus. 1868, S. 545 ff.

*Strophe ai pa pntes  
 vel mepfles: Strophe  
 Strophe a' Apod ex trochae,  
 Strophe mepfles pa pntes.*

Die Strophe, welche wir als trochäisch-logaödisch zu  
 kennen haben, besteht aus alternierenden katalektisch-trochäi-  
 schen Dimetern und akatalektischen ersten Pherekraten mit Ana-  
 päst, hat also eine höchst einfache, fast stichische Form. Die  
 a sind durch regelmäßige Cäsur, auch durch Hiaten von  
 le getrennt. Nach Weise des Archilochus findet noch keine  
 aus statt, doch zeigt der Apostroph am Ende von v. 40, dass  
 in die beiden Reihen als eng zusammengehörig gedacht hat.  
 zweite Strophe ist trochäisch-daktylisch wiederum in  
 einer Composition: zwei akatalektisch-trochäische Trimeter,  
 den gleichen Dimeter und zwei Tetrapodien, nämlich eine  
 unbetonte daktylische und eine zweite ebensolche, sollte  
 erwarten, hier verläßt aber die Tradition, nach der Mehrzahl  
 : letzte Reihe logaödisch, jedenfalls aber steht sie nach dem  
 gleichen Werthe der vorletzten gleich. In den trochäischen

Versen sind ἄλογοι zugelassen, wodurch diese Strophe sich älteren Formen annähert, Auflösung findet sich wiederholt, Synkope ist nicht sicher erkennbar, da der Pherekrateus nicht genügend  $\cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup$  zu messen ist. Einen, wie es sich in der freieren Folge der Reihen etwas weiter fortgeschritten, aber im Wesentlichen denselben Typus hat das Fragment 64, welches wir jetzt metrisch abweichend von Bergk und nach unserer eigenen früheren Ansicht auffassen:

Εὐδουσιν δ' ὄρεων καρυφαί τε καὶ φάραγγες  
 πρώονες τε καὶ χαράδραι,  
 φύλλα θ' ἔρπειτά θ' ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα  
 θήρες τ' ὄρεσκῶσι καὶ γένος μελίσσῶν  
 5 καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσι πορφύρεας ἄλγες  
 εὐδουσιν δ' ὄϊων ὄντων  
 φύλα τανυπτερόων.

$\cup - \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup - \cup - \cup$   
 $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup$   
 $\cup - \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup - \cup - \cup$   
 $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup$  (?)  
 5  $\cup - \cup - \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup$   
 $\cup - \cup - \cup \cup - \cup - \cup - \cup$   
 $\cup \cup - \cup \cup - \cup - \cup$

Die Logaöden sind Hexapodien *πρὸς δυοῖν*, dahin gehört v. 5 mit Synkope wie das *δεκασύλλαβον Ἀλκμανικὸν*  $\cup - \cup \cup - \cup \cup$ . Diese Hexapodien sind einheitliche Reihen diplasischen Rhythmus. v. 4 sollte man ebenfalls eine logaöde Hexapodie erwarten; der von Bergk und uns selbst früher statuierte gedehnte Spondeus ist für die Entwicklungsstufe alkmanischen Logaöden mehr als bedenklich, näher liegt die Annahme eines ἄλογος, aber auch diesen halten wir in einer Hexapodie nicht für sicher, obwohl er bei den Tragikern vorkommt. Hiermit fällt zugleich unsere frühere Annahme eines zweifach gedehnten Spondeus im vorletzten Verse, wo wir *εὐδουσι δ'* schied. Vers 4 ist zweifellos verdorben. Ausser den logaödischen Hexapodien finden wir als alloiometrische Reihen eine trochäische Hexapodie und am Schlusse zwei daktylische Tripodien. Entsprechend dem oben erklärten Liede findet auch in diesem Fragmente eine solche Zusammensetzung von Versen aus mehreren Reihen (σύνταξις) statt, Reihe und Vers decken sich noch. Von grosser Wichtigkeit ist die Verwandtschaft dieser Strophe mit dem ibycaischen und simonideischen Logaödenstil. — Alkman steht also in den Anfängen





schrieben. Dasselbe trägt weder die Eigenthümlichkeiten des darischen noch des simonideischen Logaödenstiles, es entspricht dagegen den iambisch-anapästischen (trochäisch-daktylischen) Logaöden des Sophokles und Euripides, die wir als die letzte Compositionsweise der Logaöden bei den Tragikern bezeichnet haben.

Bei Stesichorus finden wir noch das archaische *κατὰ τυλον εἶδος*, am häufigsten jedoch die Daktylo-Epitriten, die vollständig entwickelt, wenn auch in einigen Punkten von Pindarischen verschieden sind. Logaöden stehen völlig sicher in dem erotischen Gedichte *Ῥαδινά*, welches nicht der chorisches Lyrik angehört, sie waren stichisch in der Form von chorisches bisch-pherekrateischen Versen mit zweisilbiger Anakrusis gebraucht analog der lesbischen Lyrik, fr. 44:

*Ἄγε, Μοῦσα λίγει', ἄρξον ἀοιδᾶς ἱερωνόμου  
Σαμίων περὶ παίδων ἱερᾶ | φθιγγομένα λύρα.*

— — — — —

In den chorisches Gedichten finden sich nur geringe, nicht völlig sichere Spuren: fr. 8 aus der Geryonis am Schlusse

\*) Hiermit harmonirt die unverkennbar attische, in gewöhnlicher mit einigen dorischen Formen gemischte Sprache, die mit grosser Leichtigkeit und graziöser Eleganz (so auch im Wesentlichen nach der Ansicht G. Hermanns), aber auch mit breitem Pinsel in starker Häufung der Epitheta das Bild von den Delphinen malerisch ausführt. Das Gedicht kann vielleicht dem älteren Dichter angehören, wie Böckh meint, am nächsten kommt der Wahrheit die Ansicht von Bergk: *Mihi novicium omnino videtur carmen, ante Euripidis aetatem vix potuit componi*. Wir halten das Fragment für das Werk eines jüngeren Dithyrambikers aus der Schule des Phrynias, leicht des Phrynias selbst, der selbst ein Lesbier seinen grossen Landsmann und Ahnherrn in der musischen Kunst in diesem Dithyrambus verherrlichte. Der metrische und musikalische Stil des jüngeren Dithyrambus und Nomos fand in die späteren Dramen des Sophokles und Euripides Eingang. Die für unser Fragment charakteristische Häufung der Epitheta gehört zum Rüstzeug des jüngeren Dithyrambus, wie aus den Parodien Aristophanes hervorgeht. Das Gedicht scheint übrigens astrophisch gewesen zu sein, was gleichfalls für unsere Ansicht spricht. Es gehört gegen die klassische Zeit und ist in seiner Art noch völlig correct. Von anderer Art ist das kleine Lied des angeblichen Achilles bei dem Philostr. *Heroic. XIX, 17*, das als ein frommer Betrug der romantisch gläubigen Fälscherfamilie der Philostraten anzusehen ist, die auch zahlreiche Proben ähnlicher Art (namentlich in *τὰ ἐς Ἀπολλώνιον*) geliefert hat. Die monotone Rhetorik, die gleichfalls monotone, fast ausschließlich zweisilbigen Anakrusen und die Häufung der Daktylen entlarven als ungeschickte Nachahmung aus sehr später Zeit.



Von Iagoödischen Reihen sind nur gebraucht katalektische Tetrapodien *πρὸς δυοῖν*, in unmittelbarer Folge v. 1, 2 und 3, sod zwei zu einem Verse verbunden v. 7 und eine v. 10; am Schl steht als Clausel ein erster Pherekrateus, die übrigen Reihen daktylische Tetrapodien, einmal eine Tripodie. Die Composition ist zwar freier und fester als bei Alkman, aber immer noch sehr einfach. Es zeugt von metrischem Missverständnisse, handschriftliche *ἀτσων* und *πεδόθεν* zu ändern. Durch die Conjectur *ᾄσων* wird nicht allein in diese anakrusislose Strophe anakrusischer Vers eingeführt, sondern auch die für das alte *δάκτυλον εἶδος*, aus dem diese daktylisch-Iagoödische Strophe hervorgegangen ist, charakteristische daktylische Oktapodie verloren, die erhalten werden muss; durch die Conjectur *παίδε* wird eine synkopirte Iagoödische Pentapodie *πρὸς ἐνι* erzeugt, in diese kunstlose Strophe nicht gehört und mit den übrigen Iagoödischen Bestandtheilen nicht harmonirt. Auch in den übrigen Fragmenten des Ibycus sind Spuren Iagoödischer Bildung nicht zu verkennen.

Die Ueberlieferung über die Rhythmen der chorischen Lyrik nach Stesichorus und Ibycus bis auf Simonides hin ist sehr lückenhaft. Die wichtige Notiz bei Plut. mus. 29 (*Λᾶσος δὲ ὁ μιωνεύς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ὀρθοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσι τε φωνοῖς καὶ διεσπασμένοις χρῆσάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προῖον χουσαν ἤγαγε μουσικὴν*) sagt zwar deutlich, dass Lasos die Viestimmigkeit des begleitenden Flötenspiels eingeführt habe, in der er sich mehrerer und auseinander liegender Töne bediente, aber einen Umschwung in der bis dahin geltenden Musik hervor, aber der für unseren Zweck wichtigere erste Theil der Stelle, dass Lasos die Rhythmen zur dithyrambischen Agoge umgestaltet hat, ist zu allgemein gehalten, als dass wir mit Sicherheit auf die Gestaltung der bis dahin meist stichisch gebrauchten Logaiken und auf die Entwicklung des von Pindar gebrauchten Logaödistiles schliessen könnten. Das einzige erhaltene Fragment B III<sup>4</sup>. 376 kann nicht mit Sicherheit als Iagoödisch bezeichnet werden. Es lässt sich also historisch nicht erweisen, dass Pindar seinen Logaödenstil von seinem Lehrer Lasos erhalten habe; gegen wird man aus den Fragmenten der Korinna und Mytiläer, die trotz der Geringfügigkeit verhältnissmässig viele Logaiken enthalten, wohl auf einen ausgedehnten Gebrauch schliessen dürfen.



vollen, oft leidenschaftlichen Ton, der Gang ist rasch und feu die Gedanken rollen sich schneller ab und werden nicht der in sich befriedigten Ruhe ausgesponnen; die universe Mächte des Lebens treten zwar auch hier in den Vordergrund aber auch die eigene Persönlichkeit des Dichters, seine Th nahme, seine Liebe und sein Hass tritt in den Kreis der danken hinein. Dort in den daktylo-epitritischen Strophen l die meist klare und durchsichtige Sprache die Mitte zwisch dem epischen und dorischen Dialekt, hier in den Logaöden gegen ist der Satzbau verschlungener und der Dialekt oft in vidueller gefärbt, namentlich werden bei Pindar provinzi äolische Formen zugelassen, welche in den Daktylo-Epitri vermieden sind. Soweit wir noch urtheilen können, gebrau Simonides seinem poetischen Charakter entsprechend vorwiege Logaöden, Bakchylides Daktylo-Epitriten, Pindar in den Epinik beide Strophengattungen gleich berechtigt, päonische Stropl nur Ol. 2, päonisch-logaödische Ol. 10 und Py. 5 Strophe, i einmal Ol. 5 dem Archilochus sich annähernde Daktylo-Trochä das archaische *κατὰ δάκτυλον εἶδος* ist von allen drei aufgeb

Innerhalb der logaödischen Strophengattung lassen m wieder zwei metrische Stilarten unterscheiden, die wir n ihren beiden Hauptvertretern als den Pindarischen und Sim nideischen Stil bezeichnen wollen. Die Logaöden Pindars e halten fast durchweg nur Einen Daktylus, die des Simonie zwei und mehr Daktylen (*λογαοειδικὰ πρὸς δυοῖν* und *πρὸς τρισι* Damit harmonirt die Beschaffenheit der den Logaöden zu mischten alloiometrischen Reihen: bei Pindar sind es vorwiege trochäische, bei Simonides daktylische Reihen. Auch die A dehnung der Reihen ist verschieden; Pindar liebt kürzere Rhy men, Tripodieen, Dipodieen und Tetrapodieen, bei Simonie dagegen sind längere Reihen, Pentapodieen und Hexapodie eine vorwaltende Form. Ein wesentlicher Unterschied ist soda durch den Auslaut der Reihen innerhalb des Verses bedin Bei Simonides werden die auf einander folgenden Reihen m durch die Thesis vermittelt, bei Pindar ist der Auslaut auf Arsis und die hierdurch bedingte Synkope die legitime Fo Dass sich die beiden Stilarten diesem verschiedenen metrisch Bau entsprechend auch durch den Gegensatz des Ethos weese lich unterscheiden, liegt am Tage. Die zahlreichen oft auf lösten Trochäen, die Kürze und Gedrungenheit der Reihen :



Epinikien auch einmal dem Pindarischen Logaödenstile zugewandt hat, fr. 5. Interessant ist es, dass Stesichorus die Logaöden von seiner ernsten epischen Lyrik fern hält und bloss in der dem erotischen Gebiete angehörigen Rhadina gebraucht, deren Metrum sich viel näher mit den Simonideischen als den Pindarischen Logaöden berührt.

Die oben angegebenen Bildungsgesetze treten in allen hierher gehörigen Fragmenten deutlich und bestimmt hervor, doch lässt sich in manchen Fragmenten des Simonides die Vers- und Reihenabtheilung nicht mehr überall sicher ermitteln. Unter den logaödischen Reihen sind die λογαοιδικά πρὸς τρισὶν und δυοῖν bei weitem am häufigsten; Hexapodieen mit zwei Daktylen an zweiter und dritter Stelle: Alcman 60, 1. 3 εὐδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες, Sim. 4, 8 ὁ Σπάρτας βασιλεὺς, ἀριτὰς μέγαν λελοιπῶς; Pentapodieen mit zwei Daktylen an erster und zweiter Stelle: Ibyc. 6, 2 μᾶλά τε καὶ ῥόδα καὶ τέρεινα δάφνα, Sim. 43, 1 σχέτλιε παῖ, δολίμητις Ἀφροδίτα, Sim. 44, 3; dieselbe Reihe katalektisch Sim. 46, 1. 2 mit vorausgehenden daktylischen Tripodieen: ἂ Μοῖσα γὰρ οὐκ ἀπόρως γένει τὸ παρὸν μόνον, ἀλλ' ἐπέρχεται; anakrusische Pentapodieen mit drei Daktylen (Archebuleen): Alcman 51 ἀτελέστατα γὰρ καὶ ἀράχνα τοὺς θανόντας (cf. Hephaest. 29), Ibyc. 21 θαρὸν δ' ἄνεω χρόνον ἦστο τάφει πεπαγῶς, Sim. 53, 4; 68; 69; 53, 3. 80 (cf. Cass. Bass. p. 256 K., der diese Reihe auch dem Stesichorus zuschreibt) — Tetrapodieen mit zwei Daktylen: Ibyc. 22, 4 ἐχθύες ὁμοφάγον νέμονται, 18. 26, Sim. 46, 3 καλλιβόας πολίχορδος αἰγλός, mit Katalexis Ibyc. 1 ἦρι μὲν αἶ τε Κυθώνιαι (sechs Mal), häufig auch bei Simonides, vgl. Serv. 1820 *Simonidium . . . ut est hoc: Indue pallia Serica*; ähnlich die katalektische Tetrapodie mit dem Daktylus an zweiter und dritter Stelle Sim. 4, 9 κόσμον ἀέναόν τε κλέος. — Viel seltener sind logaödische Reihen mit einem Daktylus, wie der Glykoneus, dessen Vorkommen bei Alcman und Simonides zwar durch die Metriker bezeugt wird, Atil. p. 298, 3 K., Mar. Vict. p. 73, 10 K., aber in den Fragmenten zurücktritt, Alcman 37 ἂ ξανθὰ Μεγαλοστράτα (Sim. fr. 5 gehört, wie oben bemerkt, dem Pindarischen Stile an). Häufiger erscheint der akatalektische Glykoneus, Sim. 4, 1 τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων, 44, 1.

Dass unter den alloiometrischen Reihen die daktylischen und anapästischen den ersten Platz einnehmen, lehrt fast ein jedes Fragment, ja in manchen Strophen stehen sie gerade



er Choriamben mit und ohne Anakrusis, Simon. 32:

*ἄλκιμονος ἄνδρ' αἶψά ποτ' αὖτις ἔλπει, ἔσθ' ἢ γένηται αἶψα*  
*ποτ' ἄλκιμος ἔσθ' ἄλκιον, ἄνθρωπος γένηται ἄνθρωπος.*

selbe Bildung auch in den erhaltenen Logaöden des Stesichorus fr. 44, die den lesbischen Choriamben nur scheinbar gleichen, denn der Anakt ist keine pyrrhische Basis, sondern eine zweisyllbige Anakrusis:

*ἄνδρ' Ἀχαιοὺς ἴδμεν', ἄλκιον ἀνδρῶν Ἰφικλῆος υἱόν*  
*Ἰφικλῆος υἱὸν καλὸν ἄνδρ' ἐπὶ γυγυγυγυγυγυ ἄλκιον.*

! bei Alkman 83. 84 (Hephästos. 46) *μεγαλοῖν αἰ γὰρ Ἀνδράων*  
*ἄλκιον.*

Die trochäischen und iambischen Reihen zeigen eine etwas andere Bildung als die des Pindarischen Logaöden, namentlich in der Ausdehnung, in der Häufigkeit des solchen Schlusses und in der Frenkhaltung der Auflösung und des Polyschematismus. So finden sich akatalektisch-trochäische trochäischen Sim. 4, 2 und 44, 1 *εὐλογοῖς πόρ' ἃ τίγαι, καλὸς δ'*

ὁ πότμος. Von spondeischen Basen in Trochäen und Iamben gibt Simon. 1 ein sicheres Beispiel (vgl. unten). — Fr. 4:

Τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων  
 εὐκλεῆς μὲν ἂν τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος,  
 βαμὸς δ' ὁ τάφος, πρὸ γούων δὲ μνᾶσις, ὁ δ' οἶκος ἔπαινος·  
 ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὐτ' εὐρώς  
 5 οὐθ' ὁ πανθαμάτωρ ἀμανρώσει χρόνος.  
 ἀνδρῶν δ' ἀγαθῶν ὅδε σηκὸς οἰκέταν εὐδοξίαν  
 Ἑλλάδος ἔπλετο· μαρτυρεῖ δὲ καὶ Λεωνίδας  
 [ὁ] Σπάρτας βασιλεύς, ἀρετᾶς μέγαν λειοπῶς  
 κόσμον ἀέναόν τε κλέος.

— — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 5 — — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —

Unsere Reihenabtheilung haben wir gegenüber Bergk durch die Setzung der Icten klar gemacht und stimmen der Annahme, dass die ersten Verse verloren gegangen seien und die vier letzten der Antistrophe angehörten, nicht bei.

#### Der Pindarische Logaödenstil

lässt sich nicht so hoch hinauf verfolgen, wie der Simonideische, vielleicht gebrauchte ihn schon Lasos, jedenfalls, wie oben gesagt, Korinna und Myrtis. Neben Pindar steht als Hauptvertreter Bakchylides da, bei dem wir auch in dem daktylo-epitritischen Metrum eine durchgreifende Verwandtschaft mit Pindar gesehen haben; von seinen Fragmenten gehört hierher Pāan fr. 14, Proodion fr. 19, fr. inc. 37. 47. In einem einzigen Epinikion fr. 5 nähert sich auch Simonides dem Pindarischen Stile an. Pindar selbst gebraucht das logaödische Maass hauptsächlich in Epinikien, Pāanen und Hyporchemen; in den übrigen Dichtungsarten walten die Daktylo-Epitriten bei weitem vor, wie dies auch bei Bakchylides der Fall ist. Von den logaödischen Epinikien sind nach Pindars eigenem Zeugnisse Ol. 1, Py. 2 und Nem. 3 in äolischer, Ol. 14 und Nem. 4 in lydischer Tonart gesetzt, während die daktylo-epitritischen Epinikien neben der lydischen auch die äolische, sondern die dorische Tonart haben. Der ruhigen dori-

1, 2 nicht dem kretischen Metrum an, s. § 42) und es bleibt indessen sehr unsicher, wenn man für diejenigen kretischen psalmen, über deren Tonart Pindar selber keinen Fingerzeig ist, nach dem Metrum bestimmen will, ob sie kolisch oder dach sind. Abgesehen von der bald mehr bald weniger häufigen offnung zeigt sich ein Unterschied des Metrums in Nem, G, welcher die sonst von Pindar nur selten zugelassenen Daktylen vorwiegen. Weitere Modifikationen des Pindarischen Lakdendstiles dürfen wir nach dem Unterschiede der Tropoi und odischen Gattungen voraussetzen; die Hyporcheme und vielleicht auch die Thermen sind systaltisch, die Epinikien und die übrigen Gattungen heorchastisch, was man indess nicht schlechthin

\*) Ueberhaupt findet zwischen der kolischen und dachischen Harmonie kein scharfer Gegensatz statt, denn unter den griechischen Tonarten zeigen beide diese beiden die grösste Verwandtschaft; die kolische wird der dachischen analog *enharmonik*, *pyktonharmonik*, *stomper Agutik* (Ber. 1, 4 genannt, wie sie wird genannt unter der *stompe* mitgetheilt Aristot. polit. 4, 2; Bekk. op. 2, 204a; Lachar 116d; Lachar. Harmonik. 1.

als „ruhig“ deuten darf, sondern mit den Alten von dem Gleichgewichte der Seele und der männlichen Energie im Gegensatze zu der ταπεινότης und ἀνανδρος διάθεσις des systaltischen Tropos verstehen muss; dem letzteren scheint die Häufigkeit der zweisilbigen Anakrusis, die wir in den Hyporchemen antreffen, eigen thümlich zu sein, im übrigen aber reichen die kargen Fragmente zur Erkennung der metrischen Nüancen nicht aus.

Die metrischen Grundgesetze der logaödischen Strophen Pindars im Unterschiede von den Simonideischen sind bereits oben angegeben. Gewöhnlich werden zwei oder drei Reihen zu einem Verse verbunden, aber auch monokolische Verse sind häufig, nicht bloss Tripodien und längere Reihen, sondern auch Dipodien, Ol. 9, 8 τοιοῖσδε βέλεσσιν; Ol. 9 ep. 3; Ol. 11 ep. 7; Ol. 13, 1; Py. 6, 7; Py. 7, 8; Py. 7 ep. 6; Py. 10 ep. 2. Längere Verse als τριῶλοι sind sehr selten; ein τετράκωλος Py. 2 ep. 1 *λερῆα κτίλον Ἀφροδίτας* ἄγει δὲ χάρις φίλων | ποίνιμος ἀντι ἐργων ὀπιζόμενα, ein ἐξάκωλος oder ἐπτάκωλος Isth. 7, 5. — Bei der Verbindung der Reihen im Verse treffen gewöhnlich zwei Arsen zusammen, ein wesentlicher Unterschied der Pindarischen Logaöden von den Simonideischen und den Daktylo-Epitriten. Ebenso geht auch die Schlussreihe des Verses fast überall auf die Arsis aus; thetischer Ausgang ist vorwiegend auf den Anfangsvers der Strophe beschränkt. Ueber die Aufeinanderfolge der Reihen im Verse beobachtet Pindar das Gesetz, dass die trochäischen Elemente (die häufige trochäische katalektische Tripodie und Dipodie) den Vers schliessen, während er die Logaöden vorwiegend dem Anfange und der Mitte des Verses zuweist. Eine ähnliche Anordnung sahen wir auch in den daktylo-ithyphallischen Strophen befolgt.

Die anakrusischen Verse sind numerisch ebenso stark, ja noch stärker als die mit der Arsis anlautenden vertreten, wobei wir von der iambischen Basis vorläufig absehen. Die Anakrusis ist meist eine Länge, seltener eine Kürze oder Syllabe anceps; die zweisilbige Anakrusis kommt nicht bloss bei Anapäst und Logaöden, Ol. 1 ep. 5 ἐλέφαντι παίδιμον ὦμον κινδύμενον; Ol. 4, 1. 2. 9; Ol. 4 ep. 9; Ol. 9, 1; Ol. 9 ep. 2. 3; Ol. 11, 1. 7; Ol. 13, 1. 5; Py. 2, 4; Py. 6, 10; Nem. 3, 8; Nem. 3 ep. 5; Nem. 6, 4. 5; Isth. 6, 1; Isth. 6 ep. 4, Isth. 7, 2, sondern auch bei Iamben vor, Ol. 4, 9 Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῆρον; Ol. 9 ep. 2; Ol. 11 ep. 3; Ol. 13, 5; Nem. 6 ep. 6. Antistrophischer

sie aber ist die Auflösung der letzten Artie einer Reihe anacrostisch häufig und kommt hier selbst am Ende des Verses . Nem. 3, 6; Ol. 11 ep. 1. Von der Contraction einer tyliischen Thesis findet sich Ol. 11 (Tis U), ep. 3 ein sicheres Spiel auf *ἀρσίο δ' Ἀρρῖσποννο* (s. 99), andere hierher zu machende Fälle s. unten.

Ueber den Polyschematismus des anlautenden Fusses (m: Basis), s. § 49. Die spondeische Basis ist gleich hg im An- und Inlaute des Verses mit und ohne Anacrostis, aber die genaue antitrophische Responsion ist selten gebräuchlich; gewöhnlich findet ein Wechsel mit dem Trochäus statt,

z. B. ep. 9 respondirt Spondeus ( $\alpha$ .  $\gamma'$ ), Trochäus ( $\beta$ .  $\delta'$ ) und brachys ( $\alpha'$ ). Als Anfang einer trochäischen Reihe kommt Py. 8, 6 vor (in *esp.  $\alpha'$*  und *des.  $\delta'$*  einem Trochäus respondend), in einer iambischen mit trochäischer Responsion Soma. 1 fr. 1 *ἀρρῖσποννο δῖλανε* und *ἀρρῖσποννο κῖρα*, ebenso : Pindar Py. 7 ep. 2 *αῖψ δ' ἀρρῖσις* und Ol. 4 str. 4 *αῖψ αῖψ αῖψ αῖψ*, vgl.:

*Κοινοῦ, σπονδίου ἀντὶ*.

Sim fr. 1:  $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$ Py. 7 ep. 2:  $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$ Ol. 4 ep. 4:  $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$ 

Die erste und fünfte Länge des letzten Verses sind die legitimen spondeischen Thesen an den ungeraden Stellen der iambischen Reihe. Die Analogie des Simonideischen Verses zeigt, dass in den beiden Pindarischen Versen die dritte Länge in rhythmischen Geltung nicht mit den synkopierten Iamben Tragiker zusammenzustellen ist, wogegen die letztere Messung vielleicht in der logaödisch-päonischen Strophe Py. 5, 10 angenommen werden muss. Die anapästische Basis kommt Nem. 6 ep. 8 (mit respondirendem Spondeus), vielleicht auch Py. und Nem. 6, 5 vor. Die iambische Basis der logaödischen Reihen stets mit strenger antistrophischer Responsion ist ebenso häufig wie die spondeische.

Im Gebrauche der Reihen stellen sich ebenso bestimmte Grundtypen wie für die daktylo-epitritische Strophen heraus. Fünf Reihen walten als Primärformen vor, die gleich häufig gebraucht werden und für logaödischen Strophen dieselbe Bedeutung haben, wie die daktylische Tripodie und die Epitriten für die daktylo-epitritische Strophe, nämlich drei logaödische: der zweite Glykoneus, der zweite akatalektische und katalektische Pherekrateus, und zwei trochäische: die katalektische Tripodie und Dipodie. In zweiter Linie Rücksicht auf die Häufigkeit des Gebrauches stehen die beiden logaödischen Prosodiakoi und die katalektisch-trochäische Tetrapodie; alle übrigen Reihen, sowohl logaödische wie alloiometrische (iambische, daktylische, anapästische), namentlich längere Reihen und alle *λογαοιδικά πρὸς δύοιν* und *τρισίν* werden nur selten gelassen und kommen meist nur in vereinzelten Beispielen vor.

Von den logaödischen Tripodien sind der akatalektische und katalektische zweite Pherekrateus die beiden Primärformen:

 $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$  χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ Ol. 1, 1. $\cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$  ἀντί' ἀγγελίας Ol. 4, 4.

Der akatalektische ist Ol. 9, 3—5 sechsmal, der katalektische Isth. 7, 5 fünfmal hinter einander wiederholt. In der katalektischen Form waltet der tribrachische Anlaut bei weitem vor im Einklang mit dem durch die auslautende Arsis bedingten bewegten Rhythmus dieser Reihe. — Von den übrigen logaö-

anapaestischen und anakrusischen Glykoneen sind nur selten echte Nebenformen; die ersten Glykoneen gestatten Synkope, perkatalektischen dritten Glykoneen Verlängerung der mittl. Thesis. Die erste Aasis ist häufig aufgelöst, die übrigen (Py. 8, 2; Py. 11, 2; Nem. 6 ep. 2; Py. 7, 5; Nem. 8, 6):

|           |                                                                    |
|-----------|--------------------------------------------------------------------|
| — — — — — | Nem. 7, 8; Isth. 6, 4 (7); Cl. 14, 4; Py. 6, 1, 8, 9.              |
| — — — — — | Py. 8 ep. 1, 10, 2, 3, 5 (7); 11, 3; Nem. 4, 1.                    |
| — — — — — | Cl. 9 ep. 2; Py. 10 ep. 6.                                         |
| — — — — — | Cl. 14, 4; Py. 8 ep. 4; Nem. 4 ep. 2.                              |
| — — — — — | Cl. 1, 7, 1 ep. 3; Py. 10, 2; Nem. 3, 1.                           |
| — — — — — | Cl. 4, 8.                                                          |
| — — — — — | Nem. 2, 2, 4, 8; Isth. 2, 1, 4 ep. 4.                              |
| — — — — — | Cl. 1, 4; Py. 6, 5, 7 ep. 2; Nem. 4, 3; 8, 2; Isth. 7, 3, 4; 7, 5. |
| — — — — — | Isth. 7, 2.                                                        |
| — — — — — | Nem. 4, 3, 6, 8, 6; Cl. 10 ep. 1.                                  |
| — — — — — | Py. 10 ep. 6; Nem. 3, 8.                                           |

legitimierte Reihen mit zwei und mehr Daktylen als legitimen Pentapodien und Hexapodien sind

im durchgreifenden Gegensatz zum Simonideischen Logaöden; bei Pindar sehr vereinzelt. Die bei ihm vorkommenden Tetrapodieen  $\pi\rho\acute{o}s\ \delta\nu\omicron\tau\nu$ ; sämmtlich mit auslautender Arsis, sind folgende:

$\frac{1}{2} \infty = \infty = \infty =$  Py. 2, 4; Nem. 8 ep. 5; Ol. 11 ep. 5.  
 $\infty \frac{1}{2} \infty = \infty = \infty =$  Ol. 11 ep. 3.  
 $\infty = \infty = \infty =$  Ol. 11, 3. 11 ep. 2; Isth. 7, 9.

Von Pentapodieen findet sich der Phaläceus Nem. 7 ep. 5, d Hendekasyllabon Sapphikon Isth. 7, 1, vgl. Hephaest., das Alkon dodekasyllabon Isth. 6, 3, das Alkaikon hendekasyll. Py. ep. 6 und Nem. 6, 1 und mit Synkope Py. 8, 4, überall mit d Freiheit der Basis. Andere Pentapodieen haben den Daktyl an vorletzter Stelle Ol. 9 ep. 8; Ol. 13, 2. 5; Py. 6, 4; Py. 11. an erster Stelle Isth. 6, 2; mit vier Daktylen Nem. 6, 3. 6 ep.

In Uebereinstimmung mit dem Grundcharakter des Pindarischen Stiles, der in den logaödischen Reihen die trochäische über die daktylischen Füße bei weitem vorwalten lässt, sind die bei Simonides so beliebten daktylischen und anapästischen Reihen in den logaödischen Strophen Pindars nur sehr sparsam gebraucht: in einem einzigen Epinikion Nem. 6 kommen sie häufiger vor, wie gerade hier auch Logaöden mit mehreren Daktylen häufig sind.

Unter den daktylischen Reihen ist die Dipodie am meisten vertreten, akatalektisch Py. 7 ep. 4. 10 ep. 2; Nem. 6, 7. 2, 3; katalektisch (Choriambus) Py. 8, 5; Nem. 6 ep. 1 (?). 3; Nem. 6 (?). Die Tripodie mit auslautender Thesis Ol. 4 ep. 6; Nem. 6, 6 (?). 7; Ol. 13, 7; mit auslautender Arsis Ol. 4, 1; Nem. ep. 5 (?); die Tetrapodie Ol. 1, 2. — Etwas zahlreicher sind die anapästischen Reihen, in denen auch Synkope angewandt ist; gewöhnlich beginnen sie mit zweisilbiger Anakrusis, doch kommt auch die Länge und die äolische Anakrusis (Syllaba anceps) oder Kürze vor. Dipodie Ol. 4 ep. 9; Ol. 11 ep. 7; Nem. 6 ep. 5; Isth. 6 ep. 7; hyperkatalektische Dipodie Ol. 11 ep. 9; Ol. 1. 9 ep. 3. 9, 8; Py. 7 ep. 6; Tripodie Nem. 6, 4; Py. 2, 4; Ol. 4 ep. 4. 7; Py. 10, 3; Tetrapodie Ol. 9 ep. 6; Py. 2, 3; Nem. 6 ep. 3. 9; mit Synkope Ol. 4, 2; mit Synkope und Hyperkatalexis Ol. 4, 3.

Von den trochäischen Reihen sind reine Pentapodien und Hexapodien ausgeschlossen, die akatalektischen Reihen zu sehr selten zugelassen; denn die akatalektische Tripodie (da



dalektische Tetrapodie und Dipodie).

Die isambischen Reihen stehen in den logodischen Strophen Pindars als sekundäre Elemente den anakrusischen und perkatalektischen Glykoneen gleich; wie dort sind die einzelnen Formen höchst mannichfach, aber es sind nur Nebenmen ohne Bedeutung für die Eigentümlichkeit der Strophensposition. Die Anakrusis ist am häufigsten eine Kürze, seltener eine Länge oder Syllaba anceps; viermal ist eine zweisilbige anakrusis angenommen, Ol. 4, 9; Ol. 9 ep. 2; Nem. 6, 6; Ol. ep. 3, doch so, dass in der antistrophischen Response der den letzten Reimen der zweisilbigen Anakrusis eine Länge spricht.

Die einzelnen Reimen sind folgende: die Dipodie Py. 2 5; Py. 3, 4; Nem. 6, 6; Py. 6, 1 (?); hyperkatalektisch Py. 7; Py. 7, 3 (?); Py. 10 ep. 6 (?); Nem. 6, 7; Py. 7, 8; die ipodie Ol. 4 ep. 10; Ol. 11 ep. 6; hyperkatalektisch Ol. 4, 5; . 2, 5, 6; Nem. 3 ep. 2, in den drei letzten Reimen mit Anfang; die Tetrapodie Ol. 4 ep. 3; Ol. 9 ep. 1; hyperkatalektisch



ein), in gleicher Weise nur von Daktylen und Trochäen sprechen, aus wir die Anakrusis von der folgenden Reihe absondern, so scheint dies nur für die Erkenntnis der Einheit; es versteht sich von selbst, dass sie nichts von der Reihe Umhüllendes, für sich Bestehendes ist, sie gehört zu der Reihe ebenso wie die genannte Basis und modifiziert das Ethos derselben<sup>\*)</sup>. Ob nun er z. B. eine logaödische Tetrapodie (Hylkenus) mit der Anis

<sup>\*)</sup> So wenig ein Unterschied zwischen lauben und anakrusischen Trochäen, so wenig besteht auch ein Unterschied zwischen Anapästsen und anakrusischen Daktylen. Was kürzlich die *Revue* der *plac propal* der alten griech. und die *deutung* der alten Rhythmer bringt, kommt genau mit entsprechenden Erklärungen im Rhythmus unserer modernen Musik überein; einen anderen als einen bloßen Namenunterschied zwischen lauben (anakrusischen) Trochäen, zwischen Anapästsen und anakrusischen Daktylen zu statuieren, ist eine durch nichts zu rechtfertigende Willkür. Freilich zwischen Anapästsen zu scheiden, welche mit der Doppelkette übereinstimmen und zwischen denen, welche nur mit einer Kette oder einer Ethos übereinstimmen, aber die einen von diesen Anapästsen sind gerade so anakrusisch wie die anderen.

anlautet oder mit einer einsilbigen kurzen oder langen oder mit einer zweisilbigen Thesis (Anakrusis), ob sie katalektisch oder akatalektisch, hyperkatalektisch oder brachykatalektisch, synkopiert oder nichtsynkopiert ist, ob der Daktylus an erster, zweiter oder dritter Stelle steht, der erste Fuss polyschematistisch ist oder nicht, sie bleibt immer eine logaödische Tetrapodie (Glykoneus), sie ist nur variirt, in ihrem Grundwesen nicht verändert. Es schadet dem Einblicke in die Einheit des Strophenbaues, die verschiedenen Formen des Glykoneus und Pherekrateus u. s. w. starr feststehende, verschiedene Namen geben zu wollen. Freilich bleiben nach Erkenntniss der metrischen Einheit der Strophe noch bedeutsame Fragen rhythmisch-musikalischer Natur übrig. Wir können zwar entscheiden, wo wir Takteinheit und Taktwechsel anzunehmen zu haben, aber über das Verhältniss des metrischen Schemas zum Gesang und zur Instrumentalmusik sind wir gerade in dem wichtigsten Punkte, der die Zusammenordnung der Reihe verschiedener Ausdehnung zu Perioden anbelangt, meist auf Vermuthungen angewiesen, da die Musik und Orchestik verloren ist und wir die Aufführung chorischer Lieder nicht mehr sehen und hören, sondern die Lieder nur noch lesen können. Wir lassen daher diese Fragen vorläufig zur Seite, auch die Anwendung der *τρίσημοι* soll in den Schemata eine möglichst sparsame sein, hauptsächlich nur da, wo die Takteinheit oder die Erkenntniss der Zusammengehörigkeit der Füsse zu einer Reihe anschaulich zu machen ist. Es versteht sich im Uebrigen von selbst, dass eine jede katalektische Reihe am Schlusse einen *τρίσημος* oder eine Pause hat; ob den einen oder die andere, lässt sich freilich sehr oft nicht sicher bestimmen. Den Ictus gebrauchen wir nicht als Zeichen für den Anfang der Reihe, d. h. für die erste Anrede, den Taktstrich nur in ausserordentlichen Fällen zur Scheidung von anakrusischen Reihen, den polyschematistischen Iambus (iambische Basis) accentuiren wir  $\text{˘} \text{—}$ , wie es der Rhythmus verlangt (S. 547); auf die Angabe von Perioden innerhalb einer Strophe, die in vielen Fällen nur durch völlig sichere Bestimmung der Eurhythmie, d. h. durch genaue Kenntniss der musikalischen Composition für die einzelne Strophe und der Gliederung der Melodie nach Vorder- und Nachsatz festgestellt werden könnte, lassen wir uns noch nicht ein. Wir legen aber auf die folgenden Schemata um so mehr Gewicht, als erfahrungsmässig die Böckh'schen Schemata, die noch vielfach gebraucht werden, in hohem Grade verwirren

schliche oder daktylische Reihen zugunierzt und in keiner Strope finden sich entweder nur Tripodien oder Tetrapodien, odern es sind Reihen verschiedener GröÙen gebraucht, ausserdem er sind die Strophen meist umfangreicher, die Reihen unzehltiger und ohne Rücksicht auf Cäsur in einander gefügt; durch e ganze Strophe hindurchgehende stichische Composition oder gähmähig abwechselnde Folge von Reihen findet nicht statt. in Zahl der verwaltend logädischen Strophen ist geringer als e der logädisch-trachäischen. Entsprechend dem oben erörterten sterschiede des Simonideischen und Pindarischen Logädenstiles erden wir anzunehmen haben, dass die Strophen mit verwaltenden Logäden einen reicherem und graktischeren Charakter haben ls die logädisch-trachäischen.

Die einzelnen Strophen sind folgende:

Ol. 9 auf den Palladen Epheumastos, den Quantier: die Strope ist verwaltend logädisch, die Epode logädisch-trachäisch:

Τὸ πλεῖστον ἔργον ἔργον  
 ποιεῖται Διὰ ποιεῖται ἰσχυρῶς ἰσχυρῶς,

ἄρκεσε Κρόνιον παρ' ὄχθον ἀγεμονεῖσαι  
 κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρμόστω σὺν ἑταίροις·  
 5 ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων  
 Δία τε φοινικιστερόπαν σεμνόν τ' ἐπίνειμαι  
 ἀκρωτήριον Ἠλίδος  
 τοιοῖσδε βέλεσσιν,  
 τὸ δὴ ποτε Λυδὸς ἦρως Πίλοψ  
 10 ἐξάρατο κάλλιστον ἔδνον Ἴπποθαμείας·

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044 1045 1046 1047 1048 1049 1050 1051 1052 1053 1054 1055 1056 1057 1058 1059 1060 1061 1062 1063 1064 1065 1066 1067 1068 1069 1070 1071 1072 1073 1074 1075 1076 1077 1078 1079 1080 1081 1082 1083 1084 1085 1086 1087 1088 1089 1090 1091 1092 1093 1094 1095 1096 1097 1098 1099 1100 1101 1102 1103 1104 1105 1106 1107 1108 1109 1110 1111 1112 1113 1114 1115 1116 1117 1118 1119 1120 1121 1122 1123 1124 1125 1126 1127 1128 1129 1130 1131 1132 1133 1134 1135 1136 1137 1138 1139 1140 1141 1142 1143 1144 1145 1146 1147 1148 1149 1150 1151 1152 1153 1154 1155 1156 1157 1158 1159 1160 1161 1162 1163 1164 1165 1166 1167 1168 1169 1170 1171 1172 1173 1174 1175 1176 1177 1178 1179 1180 1181 1182 1183 1184 1185 1186 1187 1188 1189 1190 1191 1192 1193 1194 1195 1196 1197 1198 1199 1200 1201 1202 1203 1204 1205 1206 1207 1208 1209 1210 1211 1212 1213 1214 1215 1216 1217 1218 1219 1220 1221 1222 1223 1224 1225 1226 1227 1228 1229 1230 1231 1232 1233 1234 1235 1236 1237 1238 1239 1240 1241 1242 1243 1244 1245 1246 1247 1248 1249 1250 1251 1252 1253 1254 1255 1256 1257 1258 1259 1260 1261 1262 1263 1264 1265 1266 1267 1268 1269 1270 1271 1272 1273 1274 1275 1276 1277 1278 1279 1280 1281 1282 1283 1284 1285 1286 1287 1288 1289 1290 1291 1292 1293 1294 1295 1296 1297 1298 1299 1300 1301 1302 1303 1304 1305 1306 1307 1308 1309 1310 1311 1312 1313 1314 1315 1316 1317 1318 1319 1320 1321 1322 1323 1324 1325 1326 1327 1328 1329 1330 1331 1332 1333 1334 1335 1336 1337 1338 1339 1340 1341 1342 1343 1344 1345 1346 1347 1348 1349 1350 1351 1352 1353 1354 1355 1356 1357 1358 1359 1360 1361 1362 1363 1364 1365 1366 1367 1368 1369 1370 1371 1372 1373 1374 1375 1376 1377 1378 1379 1380 1381 1382 1383 1384 1385 1386 1387 1388 1389 1390 1391 1392 1393 1394 1395 1396 1397 1398 1399 1400 1401 1402 1403 1404 1405 1406 1407 1408 1409 1410 1411 1412 1413 1414 1415 1416 1417 1418 1419 1420 1421 1422 1423 1424 1425 1426 1427 1428 1429 1430 1431 1432 1433 1434 1435 1436 1437 1438 1439 1440 1441 1442 1443 1444 1445 1446 1447 1448 1449 1450 1451 1452 1453 1454 1455 1456 1457 1458 1459 1460 1461 1462 1463 1464 1465 1466 1467 1468 1469 1470 1471 1472 1473 1474 1475 1476 1477 1478 1479 1480 1481 1482 1483 1484 1485 1486 1487 1488 1489 1490 1491 1492 1493 1494 1495 1496 1497 1498 1499 1500 1501 1502 1503 1504 1505 1506 1507 1508 1509 1510 1511 1512 1513 1514 1515 1516 1517 1518 1519 1520 1521 1522 1523 1524 1525 1526 1527 1528 1529 1530 1531 1532 1533 1534 1535 1536 1537 1538 1539 1540 1541 1542 1543 1544 1545 1546 1547 1548 1549 1550 1551 1552 1553 1554 1555 1556 1557 1558 1559 1560 1561 1562 1563 1564 1565 1566 1567 1568 1569 1570 1571 1572 1573 1574 1575 1576 1577 1578 1579 1580 1581 1582 1583 1584 1585 1586 1587 1588 1589 1590 1591 1592 1593 1594 1595 1596 1597 1598 1599 1600 1601 1602 1603 1604 1605 1606 1607 1608 1609 1610 1611 1612 1613 1614 1615 1616 1617 1618 1619 1620 1621 1622 1623 1624 1625 1626 1627 1628 1629 1630 1631 1632 1633 1634 1635 1636 1637 1638 1639 1640 1641 1642 1643 1644 1645 1646 1647 1648 1649 1650 1651 1652 1653 1654 1655 1656 1657 1658 1659 1660 1661 1662 1663 1664 1665 1666 1667 1668 1669 1670 1671 1672 1673 1674 1675 1676 1677 1678 1679 1680 1681 1682 1683 1684 1685 1686 1687 1688 1689 1690 1691 1692 1693 1694 1695 1696 1697 1698 1699 1700 1701 1702 1703 1704 1705 1706 1707 1708 1709 1710 1711 1712 1713 1714 1715 1716 1717 1718 1719 1720 1721 1722 1723 1724 1725 1726 1727 1728 1729 1730 1731 1732 1733 1734 1735 1736 1737 1738 1739 1740 1741 1742 1743 1744 1745 1746 1747 1748 1749 1750 1751 1752 1753 1754 1755 1756 1757 1758 1759 1760 1761 1762 1763 1764 1765 1766 1767 1768 1769 1770 1771 1772 1773 1774 1775 1776 1777 1778 1779 1780 1781 1782 1783 1784 1785 1786 1787 1788 1789 1790 1791 1792 1793 1794 1795 1796 1797 1798 1799 1800 1801 1802 1803 1804 1805 1806 1807 1808 1809 1810 1811 1812 1813 1814 1815 1816 1817 1818 1819 1820 1821 1822 1823 1824 1825 1826 1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834 1835 1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844 1845 1846 1847 1848 1849 1850 1851 1852 1853 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861 1862 1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871 1872 1873 1874 1875 1876 1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888 1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896 1897 1898 1899 1900 1901 1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 2613 2614 2615 2616 2617 2618 2619 2620 2621 2622 2623 2624 2625 2626 2627 2628 2629 2630 2631 2632

2. Diebstahl des Geldes eines anderen:
   
 3. Diebstahl des Geldes eines anderen:
   
 4. Diebstahl des Geldes eines anderen:
   
 5. Diebstahl des Geldes eines anderen:
   
 6. Diebstahl des Geldes eines anderen:
   
 7. Diebstahl des Geldes eines anderen:
   
 8. Diebstahl des Geldes eines anderen:
   
 9. Diebstahl des Geldes eines anderen:
   
 10. Diebstahl des Geldes eines anderen:

Basis) fassen würden, wenn anstatt  $\cup\cup$  — auch — — vorkäme. dies nicht der Fall ist, so ist auch die Messung  $\cup\cup\cup$  —  $\cup\cup\cup$  — — zulässig, wie in den Daktylo-Epitriten Ol. 7, ep. 6. Nem. 8, ep. 1, sodass dann die Reihe für eine Pentapodie mit zweisilbiger Anakrusis zu halten ist. Die Schlussilbe des zweiten Glykoneus v. 3 ist bloss in str. 6 eine Länge v. 48 ἄδικον οὐθ' ἰπέρου ἦβαν δρέπων, in den vorausgehenden fünf Strophen eine durch die Auflösung entstandene Doppelkürze, jedoch so, dass entweder vor oder hinter oder in der Mitte der Doppelkürze ein Wort stattfindet und mithin eine einzeitige Pause möglich ist. A. Euripides gestattet sich die schliessende Länge des Glykoneus nicht zu lösen. Die übrigen Reihen sind trochäische Dipodieen mit oder ohne Anakrusis, den Schluss bilden trochäische Tripodieen polyschematistischem Iambus, die zu einer Hexapodie zusammengefasst werden können.

Py. 8 auf den Palästen Aristomenes von Aegina. Die Strophe ist logaödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch:

βία δὲ καὶ μέγα λυχον ἔσφαλεν ἐν χρόνῳ.  
 Τυφῶς Ἀλιεὶ ἐκατόγκρανος οὐκ εἴνευ ἄλγεον,  
 οὐδὲ μὲν βασιλεὺς Γιγάντων· δαμάθην δὲ κεραυνῷ  
 τόξοισι τ' Ἀπόλλωνος· ὃς εὐμένει νόμῳ  
 5 Ξενάρκειον ἴδεκτο Κίρραθεν ἑστειφανωμένον  
 νῖον ποίᾳ Παρνασίδι Δωριεὶ τε κώμῳ.

$\cup$   $\cup$   $\cup$  —  $\cup\cup$  —  $\cup$  — — —  $\cup$   $\cup$  —  $\cup$  —  
 $\cup$   $\cup$   $\cup$  —  $\cup\cup$  — — —  $\cup$   $\cup$  —  $\cup\cup$  —  $\cup$   
 $\cup$   $\cup$  —  $\cup\cup$  —  $\cup$  — — —  $\cup$  — — —  $\cup\cup$  —  $\cup$   
 $\cup$  —  $\cup$   $\cup\cup$  — —  $\cup$   $\cup\cup$  —  $\cup$  — —  $\cup$  —  
 5  $\cup$  — — —  $\cup\cup$  —  $\cup$  — — —  $\cup$   $\cup$  —  $\cup\cup$  —  $\cup$   $\cup$   
 $\cup$  —  $\cup$   $\cup$  —  $\cup$  —  $\cup\cup$  —  $\cup$  — — —  $\cup$

Von zwölf Reihen sind neun logaödisch und zwar vier Pherekratische und fünf Glykoneen, die übrigen drei Elemente sind eine katelektisch-trochäische Tripodie v. 1, eine katelektisch-daktylische Tripodie v. 2, eine akatelektisch-trochäische Dipodie, beide mit Anakrusis. Der Ton des Liedes ist sanft und weich bewegt im Gegensatz zu μακραγορία, wie der Dichter selbst andeutet v. 29 εἰμὶ δ' ἄσχολε ἀναθέμεν | πᾶσαν μακραγορίαν | λύρα τε καὶ φθέγματι μάλα καὶ μὴ κόρος ἐλθὼν κνίσῃ.

Py. 10 auf den Thessaler Hippokleas in Thessalien, ein παῖς (νεαρὸς υἱός v. 25 und 26), welcher im Doppellaufe gesiegt. Die Strophe ist wie in der vorausgehenden Ode logaödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch:





τεὰν ἀδελφεὰν ἐλάχομεν ἀγλαόγυιαν Ἰιβαν.

ὁ ἀναπνέομεν δ' οὐχ ἅπαντες ἐπὶ ἴσα·

εἰργει δὲ πότμῳ ζυγύνθ' ἕτερον ἕτερα. σὺν δὲ τιν

καὶ παῖς ὁ Θεοφίλωνος ἀρετᾷ κριθεὶς

εὐδοξος αἰδέεται Σωγίνης μετὰ πενταέθλοις.

6 .. — UU — U — 1 U — UU

$$\frac{1}{\sqrt{2}} \left( \begin{array}{c} u \\ v \end{array} \right) = \frac{1}{\sqrt{2}} \left( \begin{array}{c} u \\ v \end{array} \right) = \frac{1}{\sqrt{2}} \left( \begin{array}{c} u \\ v \end{array} \right)$$

$\frac{1}{2} \cup \cup \quad \cup \quad \frac{1}{2} \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \cup$

$$\psi = \frac{1}{2} \left( \psi_1 + \psi_2 + \psi_3 + \psi_4 + \psi_5 + \psi_6 + \psi_7 + \psi_8 + \psi_9 + \psi_{10} + \psi_{11} + \psi_{12} + \psi_{13} + \psi_{14} + \psi_{15} + \psi_{16} + \psi_{17} + \psi_{18} + \psi_{19} + \psi_{20} + \psi_{21} + \psi_{22} + \psi_{23} + \psi_{24} + \psi_{25} + \psi_{26} + \psi_{27} + \psi_{28} + \psi_{29} + \psi_{30} + \psi_{31} + \psi_{32} + \psi_{33} + \psi_{34} + \psi_{35} + \psi_{36} + \psi_{37} + \psi_{38} + \psi_{39} + \psi_{40} + \psi_{41} + \psi_{42} + \psi_{43} + \psi_{44} + \psi_{45} + \psi_{46} + \psi_{47} + \psi_{48} + \psi_{49} + \psi_{50} + \psi_{51} + \psi_{52} + \psi_{53} + \psi_{54} + \psi_{55} + \psi_{56} + \psi_{57} + \psi_{58} + \psi_{59} + \psi_{60} + \psi_{61} + \psi_{62} + \psi_{63} + \psi_{64} + \psi_{65} + \psi_{66} + \psi_{67} + \psi_{68} + \psi_{69} + \psi_{70} + \psi_{71} + \psi_{72} + \psi_{73} + \psi_{74} + \psi_{75} + \psi_{76} + \psi_{77} + \psi_{78} + \psi_{79} + \psi_{80} + \psi_{81} + \psi_{82} + \psi_{83} + \psi_{84} + \psi_{85} + \psi_{86} + \psi_{87} + \psi_{88} + \psi_{89} + \psi_{90} + \psi_{91} + \psi_{92} + \psi_{93} + \psi_{94} + \psi_{95} + \psi_{96} + \psi_{97} + \psi_{98} + \psi_{99} + \psi_{100} \right)$$

b v . l u u . . l u . . u w u u

[illegible][illegible]

— ' u — u — ' u — u — u — u — u

Der Glykoneus steht nur am Anfange und Schlusse der S. am häufigsten sind die Pherekrateen, v. 2 erste Reihe ist als Dipodie aufzufassen, ebenso aber auch v. 4, welcher in eine trochäische Dipodie mit Anakrusis und eine logaödische Pentapodie zu fassen ist. Als Eigenthümlichkeit ist hervorzuheben, dass ausser den gewöhnlichen alloiometrischen Elementen dreimal die trochäische Tetrapodie und zahlreiche Auflösungen zugelassen sind. Die S. steht auf der Grenze zu der zweiten Compositionsweise.

Isthm. 6 auf den Pankratiasten Strepsiades aus Theben  
 einzige Fall, dass Strophe und Epode vorwaltend logaödisch

σιρ. Τίνι τῶν πάρος, ὦ μάκαιρα Θήβα,

καλῶν ἐπιχωρίων μάλιστα θυμὸν τεόν

εὐφρανas; ἡ ὅα γαλκοκρότον πάρεδρον

Δαμάτερος ἀνὶκ' εὐρυγαίταν

ὁ ἀντειλας Διόνυσον, ἣ χρυσῷ μεσονύκτιον εἶφοντα διξαυ  
φύρτατον θεῶν, . . . .

ἔπωδ. μυρίων ἑτάρων ἐς Ἄργος ἱππιον;

ἡ Ἰωυβὶδ' ἀποικεῖαν οἷ' ἔσκεν ὄρεσιν

ἑστιασας ἐπὶ σφυρῶ

Λακεδαιμονίων, ἔλον δ' Ἀμύνκλας

ὁ Αἰγείδαι σέθεν ἔκγονοι, μαντιύμασι Πυθίοις;

ἀλλὰ παλαιὰ γὰρ

εὐθεὶ χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοί.

στρ.    υ υ    υ υ    υ    υ    υ

$\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$

— — — — —

— — 0 — 0 — 00 — 0  
— ' 00 — 0 — 0 — 0

5      / — — ∪∪ — ∪ — — / ∪∪ — ∪ — ∅ / ∪ — ∪  
              / ∪ — ∪∪

ἔπωδ.      $\frac{1}{-}$   $\cup$   $-$   $\cup\cup$   $-$   $\cup$   $\frac{1}{-}$   $\cup$   $-$   $\cup\cup$

— 1 0 9 — 0 — 1 0 0 — 0



unterbrochen. Die folgenden Verse 5, 6, 7 bilden ein S (Hypermetron) von sechs logaödischen Reihen, dessen letzte trochäische Dipodie ist. Die schliessende Länge des Glyk in v. 7 ist dreimal (v. 25, 35, 45). aufgelöst, s. S. 604.

## II. Logaödisch-trochäische (logaödisch-iambische) Strophen.

Sie sind bei Pindar bei Weitem häufiger als die vorhergehenden logaödischen, meist viel ausgedehnter und mannichfacher als die der Tragiker, sie participiren weder an der Einfachheit der Strophen des Aeschylus noch an den Eigenthümlichkeiten der logaödisch-trochäischen (-iambischen) Strophen des Sophokles und Euripides, die eingemischten trochäischen und iambischen Reihen sind meist kürzer als bei den Tragikern und bei Weitem nicht so oft und mannichfach synkopirt wie in den analogen Strophen des Sophokles und Euripides, welche ihre Reihen den von Aeschylus ausgebildeten iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos entlehnt haben. Es ist daher in den meisten Fällen nicht möglich eine logaödisch-trochäische Strophe des Pindar von einer ähnlichen der Tragiker und der Komiker zu unterscheiden, namentlich ausser den erwähnten Verschiedenheiten bei Sophokles und Euripides auch noch die logaödischen Tetrapodien und akatalektischen Tripodien über die katalektischen Tripodien vorwalten. Die logaödisch-trochäischen Strophen der beiden genannten Tragiker mit ihren zahlreichen, lang ausgehaltenen Tönen (wo nämlich synkopirten trochäischen und namentlich iambischen Reihen des tragischen Tropos reichlich zur Anwendung kommen) sind weniger rhythmischer als die des Pindar, die ihrerseits energischer und schwallenreicher dahinrollen; andererseits aber sind jene wiederum leichter da, wo längere iambische Reihen, z. B. wie oft geschieht, ohne Synkope, ohne meter, ohne Synkope zugelassen sind. Das Mischungsverhältniss der logaödischen Reihen mit den trochäischen und daktylischen, welche letzteren überhaupt weit seltener sind als die trochäischen, ist durchaus kein bestimmtes oder sich gleichbleibendes; in manchen Strophen finden sich mehr trochäische und daktylische Reihen als logaödische selbst in dem Maasse, dass die logaödischen numerisch als nebensächlich erscheinen, ein Gleichmaass nirgends erstrebt. Dabei ist jedoch nicht zu vergessen, dass unter den alloiometrischen Reihen die Dipodien eine sehr bedeutende Rolle spielen, während die kürzeste logaödische Reihe die Tripodie ist, mithin die grössere Anzahl der Takte die logaödische

В    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

В    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

**Воп. Заповедь Божия — закон. Закон — это слово**

**из заповедей Божиих, которые**

**мы должны соблюдать.**

**Закон, это — слово Божие, которое**

**мы должны соблюдать.**

**Закон — это слово Божие, которое**

**мы должны соблюдать.**

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

В    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

Д    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*    \*

**Закон, это — слово**

Beide Strophen sind logaödisch-trochäisch, aber in sehr ungleiche Maasse. Die Strophe hat nur fünf logaödische Reihen, dagegen zwölf trochäische und eine daktylische, in der Epode stehen sie die beiden Elemente fast gleich: neun logaödische, zehn trochäisch (eine daktylische). In der Strophe beginnt nur ein Vers (v. 1) mit Anakrusis, in der Epode zwei Verse 6 und 7. Das Lied trägt den Charakter innerlich befriedigter Freudigkeit und Ruhe. Die Einheit der metrischen Composition darf nicht angetastet werden. Die erste Reihe in v. 2 der Strophe ist von Böckh unrichtig als Dochmius oder hyperkatalektischer Antispast aufgefasst worden; sie ist aber nichts Anderes als die auch sonst in den logaödischen Strophen Pindars vorkommende katalektisch-trochäische Tripodie mit Auflösung der ersten Arsis, ebenso ist v. 6 der Strophe von ihm falsch eingetheilt in eine akatalektisch-trochäische Hexapodie, einen Choriambus und eine katalektisch-trochäische Tripodie, auch die Annahme von Päonen ist nicht zulässig, da keine Spur von Auflösung der zweiten Länge vorhanden ist und Synkope näher liegt.

In der Strophe sind die logaödischen Reihen drei Glykoneen, von denen einer v. 7 synkopirt ist, und zwei Pherekrateen, die letzten vier Verse enthalten keine Logaöden; die trochäischen Reihen sind Tetrapodien und Tripodien (v. 8 zwei Tripodien mit Anakrusis zu einer iambischen Hexapodie und v. 10 zwei ebensolche ohne Anakrusis, aber mit Synkope zu einer trochäischen Hexapodie vereinigt), Dipodien am Schlusse von v. 9 und 10 die mit der vorausgehenden Tripodie, bez. Tetrapodie vereinigt eine Pentapodie, bez. Hexapodie ergeben; vereinzelt steht eine akatalektisch-daktylische Tetrapodie v. 2. Auflösungen sind in den trochäischen Reihen ziemlich häufig. In Zahlen ausgedrückt ergibt die Strophe das eurhythmische Schema:

4 3, 3 4,    4, 3, 4,    4 4 3, 4 4,    6, 5, 6, 5.

Die Epode enthält acht Pherekrateen und nur einen (synkopirten) Glykoneus (v. 3 zweite Reihe), es herrschen also die logaödischen Tripodien vor. Das Gleiche ist der Fall in Bezug auf die trochäischen Tripodien, ausser welchen nur zwei trochäische Tetrapodien und eine daktylische Dipodie zugelassen ist.

Die metrische Composition dieses Liedes muss also als sehr einfach und einheitlich bezeichnet werden.

Ol. 4 auf Psaumis von Kamarina, Sieger ἀπῆνυ, sowohl Strophe wie Epode sind logaödisch-trochäisch:



ödischen Reihen walten wieder die Pherekrateen vor, der Glyk ist nur zweimal zugelassen, im Uebrigen findet grosse Mannigfaltigkeit statt, drei daktylische Reihen: zwei Tetrapodieen kopirt und eine Tripodie, zwei iambische und zwei trochäische Tetrapodieen, eine trochäische Tripodie und eine trochäische Tripodie. Die Böckhsche Abtheilung und Auffassung von v. 4 ist zulässig. Entweder ist die erste Reihe als akatalektische iambische Tetrapodie mit polyschematistischem Spondeus (spondeus Basis) und ἄλογος an der legitimen Stelle der iambischen Diaktyla aufzufassen, die zweite Reihe jedenfalls als akatalektischer zweifacher Pherekrates mit Anakrusis, — oder es hat in der ersten Iamben τὸν ἡ stattgefunden, wie Ol. 9 ep. 4 und 5. Diese Reihe steht den logaödischen Strophen Pindars einzig da, das darin erhaltene Princip, mag es Alogie oder Tone sein, ist erst in den logaödischen Strophen des Sophokles und Euripides weiter ausgebreitet. Im Uebrigen steht sowohl ein doppeltes Ritardando wie τὸν ἡ dem Inhalte ξείνων εὖ πρᾶσσόντων und λοιπαὶς εὐχαῖς recht im Einklange.

Auch in der Epode, deren Verse ungewöhnlich kurz (μονόκωλοι bis auf drei), walten die Tripodieen entschieden vier Pherekrateen und ein Glykoneus, die alloiometrischen Verse sind wie in der Strophe sehr mannichfaltig: zwei daktylische Tripodieen nicht synkopirt, trochäische Tetrapodieen Tripodieen mit und ohne Anakrusis und eine Dipodie am Schluss von v. 4.

Ol. 9 auf Epharmostos den Opuntier, Sieger im Ringkampf. Die Strophe ist vorwaltend logaödisch und oben S. 612 behauptet die Epode logaödisch-trochäisch:

ἐγὼ δὲ τοι φίλαν πόλιν  
μαλεραῖς ἐπιφλέγων αἰοδαῖς,  
καὶ ἀγάνορος ἵππου  
θῶσσον καὶ ναὸς ὑποπτόρου παντᾶ  
ὅς ἀγγελίαν πέμψω ταύταν,  
εἰ σὺν τινι μοιριδίῳ καλὰ μᾶ  
ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κἄπον·  
κείναι γὰρ ὅπασαν τὰ τέκν'. ἀγαθοὶ δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ  
μον' ἄνδρες

υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ  
— υ — — υ υ — υ — υ υ  
δ υ υ υ — — — υ —



wahrscheinlich ist, wie schon Böckh vermutete, dass hier eine Doppellänge eine Dipodie ausmache, ist noch anzunehmen:

v. 4 =  $\underline{\text{a}} - - - \text{aa} - \text{a} - | \underline{\text{a}} \underline{\text{a}}$ ,

v. 5 =  $\text{a} \text{aa} \underline{\text{a}} \underline{\text{a}} \underline{\text{a}} \underline{\text{a}} \underline{\text{a}} \underline{\text{a}}$ ,

v. 7 =  $\underline{\text{a}} \text{a} - \text{aa} - \text{a} - | \underline{\text{a}} \underline{\text{a}}$ .

4 h. Verbindung einer logaödischen Tetrapodie (v. 4 und 7 anapaestischer Glykoneus, v. 5 mehrmals synkopierter Glykoneus mit einer synkopierten Dipodie:  $\underline{\text{a}} \underline{\text{a}} - - \text{a} \underline{\text{a}} \underline{\text{a}}$ ). Die Verwandtschaft mit saphokleischen und euripideischen Formen leuchtet ein, keinesfalls aber würden wir die Ausdehnung von *moerō* zu einer Tetrapodie für zulässig halten, namentlich da v. 143 *ἄλλος* steht.

Schliesslich ist hervorzuheben, dass die Epyde durch die üblichen Anakruen und Längen in einem Gegensatz zur Strophe steht.

Ol. 13 auf dem Karinthier Xenophon, Sieger im Stadion und Pentathlon. Die Ode hat synkretistische Composition, bis v. 6 erste Reihe ist sie logaödisch, dann in Strophe und Epyde daktylo-spättrisch (s. § 45), die Umkehrung der bei Euripides

vorkommenden Compositionsweise. Der Uebergang aus Strophengattung in die andere ist offenbar unmittelbar während des Dichtens ohne vorausgängige Absicht erfolgt im Zusammenhang mit den schönen, ruhig sanften Worten:

ἐν τᾷ γὰρ Εὐνομία ναίει κασιγνήτα τε, βάθρον πολλῶν ἀσφαλὲς  
Δίκα καὶ ὁμότροπος Εἰρήνη, ταμίαι ἀνδράσι πλούτου,  
χρύσειαι παῖδες εὐβούλου Θέμιτος·

Ein Taktwechsel findet nicht statt, wie allein schon der stand beweist, dass der Uebergang mitten im Verse vor sich s. S. 433. Die Verse der Strophe lauten mit Ausnahme des letzten sämtlich mit Anakrusis an. In dem logaödischem Theile finden sich drei akatalektische Pherekrateen, die übrigen Reihen iambisch, bez. trochäisch, nur v. 1 ein anakrusischer Adon Bergk: Strophae v. 3 et 4 *pentapodiae sunt iambicae, sed unus pes dipodiae vice fungi videtur*. Das Letztere ist nirgends zu erweisen. Da die Dipodie oft als selbständige Reihe vorkommt, so ist für v. 3 die Messung vorzuziehen:

— — — — —

Die folgenden Daktylo-Epitriten bieten keine Eigenthümlichkeiten dar, zu bemerken ist nur: v. 5 und 6 der Epode Böckh in der zweiten Ausgabe mit Recht nicht als einen Vers gefasst, der einzelne Anapäst ep. 6 ist durch Synkope der folgenden Thesis hervorgegangen und hat seine Analogie Ol. 7, ep. 6 und Nem. 8, ep. 3, doch findet er sich auch in logaödischen Strophen. Die Auflösungen in der Epode sind selten, um den Charakter der Epode zu bestimmen.

Ol. 14 das kleine schöne Gedicht auf den Knaben Asop aus Orchomenos, welches mehr die Chariten als den Asop feiert, ist stark verdorben, doch sind die Abweichungen Herausgeber in metrischer Hinsicht nicht sehr erheblich. Bei Schema muss in einigen Fällen modificirt werden:

Καφισίων ἑδάτων λαχοῖσαι ταῖτε ναίετε καλλίπωλον ἔδραν,  
ὦ λιπαρᾶς ἀοιδμοὶ βασιλίσαι

Χάριτες Ὀρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι,  
κλῦτ', ἐπεὶ εὐχομαι. σὺν ὑμῖν γὰρ τὰ τε τεργνὰ καὶ

5 τὰ γλυκὴ' ἄνεται πάντα βροτοῖς,  
εἰ σοφός, εἰ καλός, εἰ τις ἀγλαὸς ἀνὴρ.

οὐδὲ γὰρ θεοὶ ἀγνᾶν Χαρίτων ἄτερ  
κοιρανίσοντι χοροὺς οὔτε δαίτας· ἀλλὰ πάντων ταμίαι  
ἔργων ἐν οὐρανῷ, χρυσότοξον θέμεναι παρα

10 Πύθειον Ἀπόλλωνα Θρόνονος,

ἄεναον εἰβοντι πατρὸς Ὀλυμπίου τιμάν.







- φαντί γε μὰν οὔτω κεν ἄνδρ' παρμονίμαν  
 5 θάλλουσαν εὐδαιμονίαν  
 τὰ καὶ τὰ φέρεσθαι.

— — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 5 — — — — —  
 — — — — —

Die Epode enthält vier Pherekrateen und zwei Glykoneen, von denen der zweite v. 5 synkopirt ist, ausserdem eine Tripodie und eine trochäische Dipodie sowie zwei dactylische Dipodieen. Der Spondeus nach der Anakrusis in der Reihe v. 2 ist nicht dipodisch zu messen, sondern der metristische Stellvertreter des Trochäus (spondeische Reihe) also eine iambische Tripodie.

Py. 8 auf Aristomenes von Aegina, die Strophe ist logaödisch, die Epode vorwaltend logaödisch und S. 618 f.

- Φιλόφρον' Ἀσυχία, Δίκας  
 ὦ μεγιστόπολι θύγατερ,  
 βουλᾶν τε καὶ πολέμων  
 ἔχουσα κλαῖδας ὑπερτάτας,  
 5 Πυθιόνικον τιμὰν Ἀριστομένει δέκευ.  
 τὸ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἔρξαι τε καὶ παθεῖν ὁμῶς  
 ἐπίστασαι καιρῷ σὺν ἀτρεκεῖ.

— — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 5 — — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —

Die Strophe ist sehr einfach componirt: sechs logaödische Reihen und zwar drei Pherekrateen, zwei Glykoneen, eine logaödische Pentapodie, fünf alloiometrische: aus einer katalektisch-daktylischen Dipodie zwei iambische Dipodieen und zwei iambische Tripodieen.

Py. 10 auf den Thessaler Hippokles, den Knaben δρόμῳ. Das Verhältniss von Strophe und Epode ist wie in Py. 8:

- στρ Ὀλβία Λακεδαίμων,  
 μάκαιρα Θεσσαλία· πατρὸς δ' ἀμφοτέραις ἐξ ἐνὸς  
 ἀριστομάχου γένος Ἡρακλῆος βασιλεύει.

ähnlichen Tripodie mit zweifelhafter Anakrusis und mit *diapog* oder wahrscheinlicher mit *revé*, sodass diese Reihe das Megasthos einer Tetrapodie hat, v. 3 ist eine logaödische Pentapodie. Aufzählungen sind sehr zahlreich, auch die sehr seltene der Arms des Daktylus ist zugelassen, v. 4 — — — — —. — Die Epode *imnolien* *Styßer* ist sehr einfach und bietet gar keine Eigentümlichkeiten dar:

$\begin{array}{ccccccc}
 & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—}
 \end{array}$

Mischung in der Strophe 7 : 5, in der Epode 5 : 4.

Nem. 3 auf Aristokleides von Aegina, Sieger im Pankratio — sowohl Strophe wie Epode ist logaödisch-trochäisch:

στρ. Ὡ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἀμετέρη, λίσσομαι,  
τὰν πολυξέναν ἐν ἱερομηνίᾳ Νεμεάδι  
ἔκτο Λαορίδα νᾶσον Αἴγιναν. ὕδατι γὰρ  
μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίῳ μελιγαρύων τέκτονες  
δ κώμων τεσσάραι, σίθιν ὅπα μαιόμενοι.  
διψῇ δὲ πρῶτος ἄλλο μὲν ἄλλον·  
ἀθλονικία δὲ μάλιστα' αἰοδὴν φιλεῖ,  
στεφάνων ἀρετὰν τε δεξιωτάταν ὀπαδόν.

⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
δ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯

Hervorzuheben ist nur der sehr häufige Gebrauch der Tetra-  
podieen und die Auflösung in v. 6. Die angeblichen Päoner  
v. 2, 4 und 7 sind synkopirte, bez. katalektisch-trochäische Di-  
podieen und dürfen ebensowenig wie in der Epode v. 2 und 5  
hemiolisch gemessen werden.

ἐπὶ δ. παγκρατίου στόλῳ· καματωδέων δὲ πλαγᾶν  
ἄκος ὑγιερὸν ἐν γε βαθυπύδῳ Νεμέᾳ τὸ καλλίνικον φέρει  
εἰ δ' ἐὼν καλὸς ἔρδων τ' ἐοικότα μορφῇ  
ἀνορέαις ὑπερτάταις ἐπίβη παῖς Ἀριστοφάνεως, οὐκ ἐτι πρόσθε  
δ ἀβάταν ἄλλα κίωνων ὑπὲρ Ἡρακλέος περᾶν εὐμαρέα,

⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯  
δ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯

In den beiden ersten Versen herrscht dipodische, bez. tetra-  
podische Gliederung, in den folgenden drei tripodische mit Aus-  
nahme der anlautenden daktylischen Dipodie v. 4.

Nem. 7 auf Sogenes von Aegina hat in der Strophe vor-  
waltend logaödisches, in der Epode logaödisch-trochäisches Metrum.  
Mischungsverhältniss 6 : 5:

ἐπὶ δ. α' σοφοὶ δὲ μέλλοντα τριταῖον ἄνεμον  
ἔμαθον, οὐδ' ὑπὸ κέρδει βλάβεν·  
ἀφνειὸς πενιχρὸς τε θανάτου πέρας





ἔπειθ. ἵχνεισιν ἐν Πραξιδάμαντος ἐὼν πόδα νέμων  
 πατροπάτορος ὁμαιχμίον.  
 κτενος γὰρ Ὀλυμπιονίκος ἐὼν Αἰακίδαις  
 ἔρνεα πρῶτος (ἔντικεν) ἀπ' Ἀλφειοῦ,  
 6 καὶ πεντάκις Ἰσθμοῖ στεφανωσάμενος,  
 Νεμέῃ δὲ τρεῖς,  
 ἔπαυσε λάθαν  
 Σωκλίδῃ, ὃς ὑπέρτατος  
 Ἀγῃσιμάχῃ υἱέων γέγετο.

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 6 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

Dem oben geschilderten Charakter gemäss besteht die Eigentümlichkeit sowohl in der Strophe wie in der Epode darin, dass sich von den Logaöden nur Glykoneen oder längere Reihen kein einziges Mal ein Pherekrateus findet, der in den beiden vor-  
 ausgehenden Compositionsweisen stark vorwaltet, eine logaödische Pentapodie str. v. 1, welche der Eurhythmie zu Liebe nicht in zwei Reihen zu theilen ist, am Schlusse der Strophe *πρὸς δύοιν* in der Epode v. 4 *πρὸς τρισίν*. Trochäische Reihen finden sich in der Strophe nur zwei: eine katalektische Tetrapodie und eine akatalektische Dipodie, in der Epode drei Dipodieen zweimal mit Anakrusis, dagegen verhältnissmässig sehr zahlreiche daktylische Reihen, Tripodieen und Dipodieen, besonders ungewöhnlich häufig Tetrapodieen. In str. v. 3 ist die Schlussilbe des Glykoneus aufgelöst wie Py. 6, 2; in dem vereinzelt Anapäst str. v. 6, welcher in der antistrophischen Responsion beibehalten ist, dürfen wir keinen aufgelösten spondeischen Anlaut (Basis) sehen, sondern haben hier Synkope wie an den früher erwähnten Stellen anzunehmen.

Nem. 4 monostrophisch auf den Palästen Timasargos aus Aegina, einen Knaben:

στρ. Ἄριστος εἰς φροσύνα πόνων κεκριμένον  
 ἱατρός· αἱ δὲ σοφαὶ  
 Μοισαῦν θύγατρες αἰοῖσαι θέλξαν νιν ἀπτόμεναι.  
 οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τέχνη  
 6 γνῖα, τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάφορ.

Dipodien, sondern als wirkliche Fußzeilen d. h. als Füße des  $\mu\eta\gamma\ \phi\upsilon\delta\iota\sigma\tau\epsilon\varsigma$  anzusehen haben. Dies beweisen die verhältnismäßig unbedeutenden Aufkloppungen der zweiten Länge des Fusses. Es dürfen daher diese Strophen des trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos nicht gleich gesetzt werden, da in den letzteren die Füsse  $-\ \cup\ \cup\ -\ \cup\ \cup\ -$  aus Synkope (= Dipodien) hervorgegangen sind und eine Auflösung des  $\pi\acute{o}\tau\epsilon\gamma\mu\alpha\varsigma$  eigne stattfindet. Ueberhaupt haben sie keine Analogie in den Überliedern der Tragödie mit Ausnahme des Dionysosliedes der Iakchen des Euripides v. 135 und weniger besonders in den Komödien des Septokles und Euripides vorkommender Reizen. Auch die phoänischen Strophen der Komiker, über welche später zu handeln ist, sind wesentlich anders gebaut, haben aber mit den lygädisch-phoänischen Strophen Fikture denselben Ursprung in den jugendlich-heiteren und lusthaft-wechselvollen Hyperchemata des Apollonodorus, in welchen der Kreter Thaletas, der Gründer der zweiten musischen Katabasis in Sparta, das  $\mu\epsilon\gamma\alpha\varsigma\ \phi\upsilon\delta\iota\sigma\tau\epsilon\varsigma$  zur Geltung brachte. Es trat dasselbe jedoch innerhalb der

chorischen Poesie auf ihrer höheren Stufe ebenso zurück das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, das die drei Hauptvertreter der höchsten Stufe Simonides, Pindar und Bakchylides nicht mehr in Anwendung brachten. In den Fragmenten der Hyporchemata Pindar finden wir nur logaödisch-trochäisches Metrum, da sind Spuren von päonisch-logaödischen Strophen vorhanden einem kritisch freilich nicht völlig sicheren Fragmente Hyporchema des Simonides 31 [45]:

*ἐλαφρόν ὄρχημ' αἰοιδῶ (Bergk) ποδῶν μινύμεν  
Κρητὰ μιν καλέοισι τρόπον τό θ' ὄργανον Μολοσσόν,*

ebenso Spuren von Päonen in einem Pänfragment 26 I regelmässiger Auflösung der zweiten Länge:

*Δαλογενές, εἴτε Λυκίαν . . .  
χρυσειοκόμας Ἑκατε, παῖ Διός.*

Klar am Tage liegen päonische und logaödische Reihen unmittelbarer Folge oder päonische für sich allein in den Fragmenten der Hyporchemata des Bakchylides fr. 22:

*Λυδία μὲν γὰρ λίθος μανύει χρυσόν,  
ἀνδρῶν δ' ἀρετὰν σοφίαν τε παγκρατὴς ἔλεγχει ἀλάθεια.*

fr. 23 besteht aus zwei rein päonischen Versen, deren jeder zwei Trimeter zu zerlegen ist mit Katalexis der letzten. fr. 31 [22] aus einem ganz päonischen Liede, wie aus Hephaer hervorgeht.

Da mit den fünfzeitigen Päonen Füsse des dreizeitigen (päonischen) Rhythmengeschlechtes gemischt werden, so muss notwendig eine *μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικόν* d. h. ein Taktwechsel angenommen werden. Es zeigt sich hier zugleich, dass der Wechsel in der archaischen Zeit in weniger enge Grenzen geschränkt war als in der klassischen und dass daher die Entscheidung der alten Controverse von uns benutzte wie die Stelle des Aristid. 102, in welcher die *φύθμοι μεταβάλλειν* für das Gemüth als *φοβεροὶ* und *ὀλέθριοι* bezeichnet werden nicht auf die älteste Zeit bezogen werden kann, in welcher der Wechsel recht wohl mit einem hochgesteigerten Grade von Heiterkeit und Freudigkeit des Gemüthes ohne ausschweifendes Pathos verbunden war; auch Archilochus, dessen Strophen dem Leben noch sehr nahe stehen, hat Taktwechsel nicht gemieden. Der Gewährsmann des Aristides hat hauptsächlich die Trimeter (Dochmien, Ionici mit *ἀνακλώμενοι* etc.) im Auge. Von den Hyporchemata, die dem systaltischen Tropos angehören, ist ein



Wir geben im Folgendem eine Analyse der einzelnen Reihen und werden dann im Zusammenhange über die Composition sprechen.

v. 1.  $\cup \text{—} \cup \text{—} \text{—} \cup \text{—}$ , päonischer Dimeter mit Anakrusis.

v. 2.  $\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ , ein anakrusischer Päon mit Auflösung der zweiten Länge und dritter Glykoneus.

v. 3.  $\cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ , ein anakrusischer Päon gleichfalls mit Auflösung der zweiten Länge, zweiter Glykoneus, Päon mit Auflösung der ersten Länge.

v. 4 kann in doppelter Weise aufgefasst werden: entweder als aufgelöste katalektisch-trochäische Tripodie  $\cup \cup \cup \cup$  oder als aufgelöster Dochmius  $\cup \cup \cup \cup$ .

v. 5.  $\text{—} \cup \cup \text{—} \cup \cup$  muss wegen der Auflösung in einen Päon und eine katalektisch-daktylische Dipodie getrennt werden. Die Reihe darf nicht als synkopirter Glykoneus aufgefasst werden, da die Auflösung den *τρίσημος* treffen würde.

v. 6 entweder Dochmius  $\cup \text{—} \cup$  oder katalektisch-trochäische Tripodie mit polyschematistischem Iambus (iambische Basis)  $\cup \text{—} \cup$ .

v. 7.  $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ , anakrusischer Päon und erster Pherekrateus.

v. 8.  $\cup \text{—} \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ , katalektisch-logaödische Pentapodie mit Daktylus an dritter Stelle und mit polyschematistischem Iambus.

v. 9.  $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ , päonischer Trimeter mit Anakrusis.

v. 10 und 11 verband Böckh in der zweiten Ausgabe zu einem Verse  $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$

$\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ ,

der bestehen würde aus einem synkopirten dritten Glykoneus, einem Päon, einer akatalektisch-trochäischen Tripodie und katalektisch-trochäischen Tetrapodie. Werden dagegen die Reihen zu zwei Versen getheilt, wie Böckh in der ersten Auflage gethan,

$\text{—} \cup \text{—} \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$

$\cup \text{—} \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ ,

so muss im Anfange des zweiten Verses entweder ein Bakchius oder Synkope  $\cup \text{—} \text{—}$  statuiert werden; im ersten Falle ist er eine doppelt synkopirte iambische Hexapodie nach äschyleischer Weise, im zweiten folgt auf den Bakchius eine katalektisch-trochäische Tetrapodie. Der erste Vers besteht dann jedenfalls

bündung an. Nur Bergk hat . . . als selbständigen Vers reiten wollen, wie er auch v. 8 und 9 mit Hilfe von *ingrößen*, aber gewaltsamen Änderungen v. 70 und 101 verbunden hat. Zum Schluß mag nicht unbemerkt bleiben, dass der Taktwechsel unserer Strophe in Erinnerung an die wechselvollen Schicksale des Königs Arkadas, die sehr bedeutungsvoll und nachdrücklich gleich im Anfange des Liedes hervorgehoben werden (v. 6—11), nicht unangemessen ist.

Den päonisch-lyrischen Strophen ist ferner Ql. 10 (11) auf Agamemnon, den episch-lyrischen Lokrer, einen Knaben, der im Faustkampfe geirrt, zuzurechnen. Das Epyllion beginnt in lebhaft geistigtem Tone als endliche Lösung von einem Versprechen, dessen Erfüllung Pinder lange verschoben hatte.

σιγ. Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀναγνώστέ μοι  
Ἄρχιστράτον παιδα πόδι φρενὸς  
ἑμᾶς γέγραπται. γλυκὺ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων ἐπιτέλαθ'. ὦ.Μο  
ἀλλὰ σὺ καὶ θνητῶ

Ἀλάθεια Διός, ὀρθῶ χειρὶ

5 ἑρύκετον ψευδέων  
ἐνιπὰν ἀλιτοξένων.

уу ' уул — у      3, уу

[illegible]

U' U - | ... UU - UU - UU -

1                      u                      u u u

5 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840.

Б 5 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 10

1.                    u u                    u u

ἔπειδ'· νέμει γὰρ Ἀτρέκεια πόλιν Λοκρῶν Ζεφυρίων,  
 μέλει τέ σφισι Καλλιόπα  
 καὶ χάλκεος Ἀρης· τράπε δὲ Κύννηα μάχα καὶ ὑπέρβιον  
 Ἰοακλῆα· πύκτας δ' ἐν Ὀλυμπιάδι νικῶν

6 Ἰλα φερέτω χάριν

**Ἀγησίδαμος ὥς**

**Ἀχιλεῖ Πατρόκλος.**

Θήξαις δέ κε φύντ' ἀρετᾶ ποτὶ

πελώριον ὁρμάσαι κλέος ἀνὴρ θεοῦ σὺν παλάμα.

У-1-У3, У5, У6, У7, У8, У9, У10, У11, У12, У13, У14, У15, У16, У17, У18, У19, У20, У21, У22, У23, У24, У25, У26, У27, У28, У29, У30, У31, У32, У33, У34, У35, У36, У37, У38, У39, У40, У41, У42, У43, У44, У45, У46, У47, У48, У49, У50, У51, У52, У53, У54, У55, У56, У57, У58, У59, У60, У61, У62, У63, У64, У65, У66, У67, У68, У69, У70, У71, У72, У73, У74, У75, У76, У77, У78, У79, У80, У81, У82, У83, У84, У85, У86, У87, У88, У89, У90, У91, У92, У93, У94, У95, У96, У97, У98, У99, У100, У101, У102, У103, У104, У105, У106, У107, У108, У109, У110, У111, У112, У113, У114, У115, У116, У117, У118, У119, У120, У121, У122, У123, У124, У125, У126, У127, У128, У129, У130, У131, У132, У133, У134, У135, У136, У137, У138, У139, У140, У141, У142, У143, У144, У145, У146, У147, У148, У149, У150, У151, У152, У153, У154, У155, У156, У157, У158, У159, У160, У161, У162, У163, У164, У165, У166, У167, У168, У169, У170, У171, У172, У173, У174, У175, У176, У177, У178, У179, У180, У181, У182, У183, У184, У185, У186, У187, У188, У189, У190, У191, У192, У193, У194, У195, У196, У197, У198, У199, У200, У201, У202, У203, У204, У205, У206, У207, У208, У209, У210, У211, У212, У213, У214, У215, У216, У217, У218, У219, У220, У221, У222, У223, У224, У225, У226, У227, У228, У229, У230, У231, У232, У233, У234, У235, У236, У237, У238, У239, У240, У241, У242, У243, У244, У245, У246, У247, У248, У249, У250, У251, У252, У253, У254, У255, У256, У257, У258, У259, У260, У261, У262, У263, У264, У265, У266, У267, У268, У269, У270, У271, У272, У273, У274, У275, У276, У277, У278, У279, У280, У281, У282, У283, У284, У285, У286, У287, У288, У289, У290, У291, У292, У293, У294, У295, У296, У297, У298, У299, У300, У301, У302, У303, У304, У305, У306, У307, У308, У309, У310, У311, У312, У313, У314, У315, У316, У317, У318, У319, У320, У321, У322, У323, У324, У325, У326, У327, У328, У329, У330, У331, У332, У333, У334, У335, У336, У337, У338, У339, У340, У341, У342, У343, У344, У345, У346, У347, У348, У349, У350, У351, У352, У353, У354, У355, У356, У357, У358, У359, У360, У361, У362, У363, У364, У365, У366, У367, У368, У369, У370, У371, У372, У373, У374, У375, У376, У377, У378, У379, У380, У381, У382, У383, У384, У385, У386, У387, У388, У389, У390, У391, У392, У393, У394, У395, У396, У397, У398, У399, У400, У401, У402, У403, У404, У405, У406, У407, У408, У409, У410, У411, У412, У413, У414, У415, У416, У417, У418, У419, У420, У421, У422, У423, У424, У425, У426, У427, У428, У429, У430, У431, У432, У433, У434, У435, У436, У437, У438, У439, У440, У441, У442, У443, У444, У445, У446, У447, У448, У449, У450, У451, У452, У453, У454, У455, У456, У457, У458, У459, У460, У461, У462, У463, У464, У465, У466, У467, У468, У469, У470, У471, У472, У473, У474, У475, У476, У477, У478, У479, У480, У481, У482, У483, У484, У485, У486, У487, У488, У489, У490, У491, У492, У493, У494, У495, У496, У497, У498, У499, У500, У501, У502, У503, У504, У505, У506, У507, У508, У509, У510, У511, У512, У513, У514, У515, У516, У517, У518, У519, У520, У521, У522, У523, У524, У525, У526, У527, У528, У529, У530, У531, У532, У533, У534, У535, У536, У537, У538, У539, У540, У541, У542, У543, У544, У545, У546, У547, У548, У549, У550, У551, У552, У553, У554, У555, У556, У557, У558, У559, У560, У561, У562, У563, У564, У565, У566, У567, У568, У569, У570, У571, У572, У573, У574, У575, У576, У577, У578, У579, У580, У581, У582, У583, У584, У585, У586, У587, У588, У589, У590, У591, У592, У593, У594, У595, У596, У597, У598, У599, У600, У601, У602, У603, У604, У605, У606, У607, У608, У609, У610, У611, У612, У613, У614, У615, У616, У617, У618, У619, У620, У621, У622, У623, У624, У625, У626, У627, У628, У629, У630, У631, У632, У633, У634, У635, У636, У637, У638, У639, У640, У641, У642, У643, У644, У645, У646, У647, У648, У649, У650, У651, У652, У653, У654, У655, У656, У657, У658, У659, У660, У661, У662, У663, У664, У665, У666, У667, У668, У669, У670, У671, У672, У673, У674, У675, У676, У677, У678, У679, У680, У681, У682, У683, У684, У685, У686, У687, У688, У689, У690, У691, У692, У693, У694, У695, У696, У697, У698, У699, У700, У701, У702, У703, У704, У705, У706, У707, У708, У709, У710, У711, У712, У713, У714, У715, У716, У717, У718, У719, У720, У721, У722, У723, У724, У725, У726, У727, У728, У729, У730, У731, У732, У733, У734, У735, У736, У737, У738, У739, У740, У741, У742, У743, У744, У745, У746, У747, У748, У749, У750, У751, У752, У753, У754, У755, У756, У757, У758, У759, У760, У761, У762, У763, У764, У765, У766, У767, У768, У769, У770, У771, У772, У773, У774, У775, У776, У777, У778, У779, У780, У781, У782, У783, У784, У785, У786, У787, У788, У789, У790, У791, У792, У793, У794, У795, У796, У797, У798, У799, У800, У801, У802, У803, У804, У805, У806, У807, У808, У809, У810, У811, У812, У813, У814, У815, У816, У817, У818, У819, У820, У821, У822, У823, У824, У825, У826, У827, У828, У829, У830, У831, У832, У833, У834, У835, У836, У837, У838, У839, У840, У841, У8

٧            .    ٧٧            ٧٧    ٧٧    ٧٧

[illegible]

' u u l - u u ' u u - . -

5 ' u u ' ' '

‘. . .’

u u ' u u u

.. UU . UU . UU

У \_ УУУ \_ \_ \_ \_ \_ УУУ \_ \_ \_ \_ \_ УУУ \_ \_ \_ \_ \_

Wie in dem eben behandelten Epinikion Py. 5 sind auch hier die Logaöden untergeordnet, Päonen und Iamben vorherrschend, zu denen sich daktylische Reihen gesellen. Fast die sämtlichen Verse sind anakrusisch und die Auflösung häufig, wodurch die Lebhaftigkeit des Metrums noch erhöht wird. Die Versuche das Lied nach Analogie der iambischen Strophen des tragischen Tropos aufzufassen, liegt nahe, aber die päonisch-logaödische Auffassung entspricht mehr dem Charakter der pindarischen Metrik und macht nirgends eine Aenderung oder kühne Annahme nothwendig.

Strophe v. 3 ist zusammengesetzt aus 4 in anakrusisch  
Päon, einem iambischen Trimeter mit ἀλλοιοι und regelmässigen



den Legenden Alkmans gesehen haben, kann auch die unbeschränkte Freiheit der Auflösung. Das platonische Fragment Alkmans 38 [34]:

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἐρως οἷα παῖς καίσθει  
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μὴ μοι θίγης, τῷ κυπαιρίσκῳ,

enthält zwei Verse von je sechs unaufgelösten Päonen, der letzter katalektisch ist; eine gemeinsame Cäsur findet sich v dem vorletzten Päon, sodass wohl an eine Verbindung ein Tetrameters mit einem katalektischen Dimeter gedacht werden kann. Es liegt die Vermuthung nahe, dass das Gedicht stichisch oder annähernd stichisch wie das S. 579 behandelte logaödisch war. Inhaltlich harmonirt wie in Py. 5 so auch in Ol. 2 d Erzählung von den wechselvollen Geschicken des Geschlecht des Theron und der ungemein lebhaft-enthusiastische Ton dieses Liedes, wie er in den Hyporchemata gebräuchlich war, mit den feurigen und kecken Päonen und dem Wechsel des Taktes:

στρ. Ἀναξίφορμιγγες ὕμνοι,  
τίνα θεόν, τίν' ἦρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;  
ἦτοι Πίσσα μὲν Διός· Ὀλυμπιάδα δ' ἔστασεν Ἴφρακλῆος  
ἀκρόθινα πολέμου·

5 θήρωνα δὲ τετραορίας ἔνεκα νικαφόρου  
γεγωνητέον, ὅπιν δίκαιον ξένων,  
ἔρεισμ' Ἀκράγαντος,  
εὐωνύμων τε πατέρων ἄωτον ὀρθόπολιν·

υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

5 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

ἐπωδ. λοιπὸν γένει. τῶν δὲ πεπραγμένων  
ἐν δίκῃ τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποίητον οὐδ' ἂν  
χρόνος ὁ πάντων πατήρ δύναται θέμεν ἔργων τέλος·  
λάθρα δὲ πότμῳ σὺν εὐδαίμονι γένοιτ' ἂν.

5 ἐσλὼν γὰρ ὑπὸ χαρμάτων πῆμα θνάσκει  
καλίγκοτον δαμασθέν,

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

5 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

Nach der ausführlichen Interpretation von Py. 5 und na Aufstellung der obigen Schemata, in denen wir unsere Auffassu

7062] 1875. VERGLEICHENDE GRAMMATIK DER ROMANISCHEN SPRACHEN. 1875. FOLGENDE ABST. 11  
 scheidung ist hier nicht möglich. Strophe v. 3 ist kein *anadiplos* in der Composition der Reiben anzunehmen, sondern es sind ein pönischer Trimeter und ein pönischer Dimeter beide mit Anakrusis zu statuiren. Vers 6 der Strophe theilt Bergk mit Recht in zwei Verse (1. Dochmius, pönischer Dimeter, 2. bakcheischer Dimeter), hierdurch wird die euböische Composition der Strophe noch mehr gewahrt, im andern Falle wäre ein Dochmius, ein oder zwei Pöen, eine katalektisch-trochäische Tripodie und ein katalektisch-pönischer Dimeter anzunehmen. —

\*) Wir vertheilen auf eine rhythmisch-metrische Reconstruction, wie die M. Schmidt, *Poesien olymp.* Uebersetzung p. 131 und Hünigshausen'sche der bayern. Akad. d. Wissensch. 1871 p. 418 etc. geben versucht hat.

Dagegen päonisch-logaödisch in Gleichstellung der beiden Elemente ist das köstliche Fragment eines ungemein feinen und heiter-enthusiastischen Frühlings-Dithyrambus 75, das wir bei der geringen Anzahl der uns erhaltenen päon-logaödischen Lieder nicht übergehen dürfen:

ἴδεν' ἐν χορόν, Ὀλύμπιοι,  
ἐπὶ τε κλυτὰν πέμπετε χάριν, θεοί,  
πολύβατον οἷτ' ἄσπερος ὀμφαλὸν θνύοντα  
ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθήναις

5 οἰχνεῖτε πανθαῖδαλόν τ' εὐκλί' ἀγοράν·  
 λοθέτων λάχετε στεφάνων  
 τὰν ἐαριδρεπτον λοιβάν, Διόθεν τέ με σὺν ἀγλαίᾳ  
 ἴδετε πορευθέντ' ἐς αἰοιδὰν δεύτερον  
 ἐπὶ κισσοδέταν θεόν.

10 τὸν Βρόμιον Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν.

γόνον ὑπάτων μὲν πατέρων μελπέμεν  
 γυναικῶν τε Καδμειᾶν ἔμολον.  
 ἐναργεῖα νέμεα (?) μάντιν οὐ λανθάνει  
 φοινικοεἰδῶν ὅπότε' οἴχθέντος Ὁρᾶν θαλάμου

15 εὐδομον ἐπάγωσιν ἕα φνῆ νεκτάρεα.  
τότε βάλλεται, τότ' ἐπ' ἄμβρότιαν χθόν' ἔφαται  
ἰὼν φόβαι ῥόδα τε κόμαισι μίγνυνται,  
ἀχεῖτ' ὄμφαι μελίων σὺν ἀνλοῖς,  
ἀχεῖτε Στεμέλαν ἑλικάμπυκα χοροί.

1.  $\frac{1}{2} \times \frac{3}{4} = \frac{3}{8}$   
 2.  $\frac{2}{3} \times \frac{5}{6} = \frac{10}{18} = \frac{5}{9}$   
 3.  $\frac{3}{5} \times \frac{4}{7} = \frac{12}{35}$   
 4.  $\frac{4}{6} \times \frac{7}{8} = \frac{28}{48} = \frac{7}{12}$   
 5.  $\frac{5}{8} \times \frac{9}{10} = \frac{45}{80} = \frac{9}{16}$   
 6.  $\frac{6}{9} \times \frac{8}{12} = \frac{48}{108} = \frac{4}{9}$   
 7.  $\frac{7}{10} \times \frac{11}{14} = \frac{77}{140} = \frac{11}{20}$   
 8.  $\frac{8}{12} \times \frac{13}{16} = \frac{104}{192} = \frac{13}{24}$   
 9.  $\frac{9}{15} \times \frac{14}{21} = \frac{126}{315} = \frac{2}{5}$   
 10.  $\frac{10}{18} \times \frac{15}{25} = \frac{150}{450} = \frac{1}{3}$   
 11.  $\frac{11}{20} \times \frac{16}{22} = \frac{176}{440} = \frac{4}{11}$   
 12.  $\frac{12}{24} \times \frac{17}{18} = \frac{204}{432} = \frac{17}{36}$   
 13.  $\frac{13}{27} \times \frac{18}{26} = \frac{234}{702} = \frac{1}{3}$   
 14.  $\frac{14}{30} \times \frac{19}{21} = \frac{266}{630} = \frac{19}{45}$   
 15.  $\frac{15}{36} \times \frac{20}{25} = \frac{300}{900} = \frac{1}{3}$   
 16.  $\frac{16}{40} \times \frac{21}{28} = \frac{336}{1120} = \frac{3}{10}$   
 17.  $\frac{17}{45} \times \frac{22}{33} = \frac{374}{1485} = \frac{22}{81}$   
 18.  $\frac{18}{50} \times \frac{23}{25} = \frac{414}{1250} = \frac{207}{625}$   
 19.  $\frac{19}{54} \times \frac{24}{36} = \frac{456}{1944} = \frac{19}{81}$   
 20.  $\frac{20}{60} \times \frac{25}{30} = \frac{500}{1800} = \frac{5}{18}$   
 21.  $\frac{21}{63} \times \frac{26}{39} = \frac{546}{2457} = \frac{2}{9}$   
 22.  $\frac{22}{70} \times \frac{27}{45} = \frac{594}{3150} = \frac{11}{175}$   
 23.  $\frac{23}{75} \times \frac{28}{42} = \frac{644}{3150} = \frac{46}{225}$   
 24.  $\frac{24}{80} \times \frac{29}{40} = \frac{696}{3200} = \frac{87}{400}$   
 25.  $\frac{25}{90} \times \frac{30}{45} = \frac{750}{4050} = \frac{5}{27}$   
 26.  $\frac{26}{100} \times \frac{31}{50} = \frac{806}{5000} = \frac{403}{2500}$   
 27.  $\frac{27}{108} \times \frac{32}{48} = \frac{864}{5184} = \frac{1}{6}$   
 28.  $\frac{28}{112} \times \frac{33}{56} = \frac{924}{6272} = \frac{3}{16}$   
 29.  $\frac{29}{120} \times \frac{34}{60} = \frac{986}{7200} = \frac{493}{3600}$   
 30.  $\frac{30}{130} \times \frac{35}{70} = \frac{1050}{9100} = \frac{3}{26}$   
 31.  $\frac{31}{140} \times \frac{36}{84} = \frac{1116}{11760} = \frac{93}{980}$   
 32.  $\frac{32}{150} \times \frac{37}{90} = \frac{1184}{13500} = \frac{74}{8437.5}$   
 33.  $\frac{33}{160} \times \frac{38}{100} = \frac{1254}{16000} = \frac{627}{8000}$   
 34.  $\frac{34}{170} \times \frac{39}{110} = \frac{1326}{18700} = \frac{663}{9350}$   
 35.  $\frac{35}{180} \times \frac{40}{120} = \frac{1400}{21600} = \frac{7}{108}$   
 36.  $\frac{36}{190} \times \frac{41}{130} = \frac{1476}{24700} = \frac{369}{6175}$   
 37.  $\frac{37}{200} \times \frac{42}{140} = \frac{1554}{28000} = \frac{777}{14000}$   
 38.  $\frac{38}{210} \times \frac{43}{150} = \frac{1634}{31500} = \frac{817}{15750}$   
 39.  $\frac{39}{220} \times \frac{44}{160} = \frac{1716}{35200} = \frac{129}{2666.67}$   
 40.  $\frac{40}{230} \times \frac{45}{170} = \frac{1800}{39100} = \frac{18}{391}$   
 41.  $\frac{41}{240} \times \frac{46}{180} = \frac{1886}{43200} = \frac{943}{21600}$   
 42.  $\frac{42}{250} \times \frac{47}{190} = \frac{1974}{47500} = \frac{987}{23750}$   
 43.  $\frac{43}{260} \times \frac{48}{200} = \frac{2064}{52000} = \frac{258}{6500}$   
 44.  $\frac{44}{270} \times \frac{49}{210} = \frac{2156}{56700} = \frac{539}{14175}$   
 45.  $\frac{45}{280} \times \frac{50}{220} = \frac{2250}{61600} = \frac{225}{6160}$   
 46.  $\frac{46}{290} \times \frac{51}{230} = \frac{2346}{66700} = \frac{1173}{33350}$   
 47.  $\frac{47}{300} \times \frac{52}{240} = \frac{2448}{72000} = \frac{31}{900}$   
 48.  $\frac{48}{310} \times \frac{53}{250} = \frac{2544}{77500} = \frac{318}{9687.5}$   
 49.  $\frac{49}{320} \times \frac{54}{260} = \frac{2646}{83200} = \frac{1323}{41600}$   
 50.  $\frac{50}{330} \times \frac{55}{270} = \frac{2750}{89100} = \frac{25}{801}$   
 51.  $\frac{51}{340} \times \frac{56}{280} = \frac{2856}{95200} = \frac{357}{11900}$   
 52.  $\frac{52}{350} \times \frac{57}{290} = \frac{2964}{101500} = \frac{1482}{50750}$   
 53.  $\frac{53}{360} \times \frac{58}{300} = \frac{3072}{108000} = \frac{192}{6750}$   
 54.  $\frac{54}{370} \times \frac{59}{310} = \frac{3186}{114700} = \frac{1593}{57350}$   
 55.  $\frac{55}{380} \times \frac{60}{320} = \frac{3300}{121600} = \frac{825}{30400}$   
 56.  $\frac{56}{390} \times \frac{61}{330} = \frac{3416}{128700} = \frac{854}{32175}$   
 57.  $\frac{57}{400} \times \frac{62}{340} = \frac{3540}{136000} = \frac{885}{34000}$   
 58.  $\frac{58}{410} \times \frac{63}{350} = \frac{3654}{143500} = \frac{1827}{71750}$   
 59.  $\frac{59}{420} \times \frac{64}{360} = \frac{3772}{151200} = \frac{943}{37800}$   
 60.  $\frac{60}{430} \times \frac{65}{370} = \frac{3900}{159100} = \frac{39}{1591}$   
 61.  $\frac{61}{440} \times \frac{66}{380} = \frac{4026}{167200} = \frac{2013}{83600}$   
 62.  $\frac{62}{450} \times \frac{67}{390} = \frac{4154}{175500} = \frac{2077}{87750}$   
 63.  $\frac{63}{460} \times \frac{68}{400} = \frac{4284}{184000} = \frac{1071}{46000}$   
 64.  $\frac{64}{470} \times \frac{69}{410} = \frac{4416}{192700} = \frac{552}{24087.5}$   
 65.  $\frac{65}{480} \times \frac{70}{420} = \frac{4550}{201600} = \frac{91}{4032}$   
 66.  $\frac{66}{490} \times \frac{71}{430} = \frac{4686}{211700} = \frac{2343}{105850}$   
 67.  $\frac{67}{500} \times \frac{72}{440} = \frac{4824}{220000} = \frac{603}{27500}$   
 68.  $\frac{68}{510} \times \frac{73}{450} = \frac{4968}{229500} = \frac{1491}{64583.33}$   
 69.  $\frac{69}{520} \times \frac{74}{460} = \frac{5106}{239200} = \frac{1276.5}{59800}$   
 70.  $\frac{70}{530} \times \frac{75}{470} = \frac{5250}{248100} = \frac{175}{8270}$

Zahlreiche logaödische Reihen (Pherekrateen und Glyko die letzteren theils synkopirt, theils nicht), auch eine Tetra  $\pi\rho\acute{o}s\ \delta\nu\omicron\iota\nu$  v. 6 und eine synkopirte Hexapodie v. 11, die fr

gegebenen Vers gegebenenfalls anzusetzen nach der Anzeichenstellung (Pirung) mit genauer rhythmischer Notierung geben, die für unser Verkon ist.

#### An- und Auslaut der zur Periode verbundenen Reihen.

Bei der Zusammensetzung der Reihen vom Verse oder zur eide wandel Pindar viel häufiger die asymmetrische (katalitische) als die symmetrische (akatalitische) Verbindungsweise, d. h. es wird der schwache Taktteil zwischen der vor- und dastenden Anis der beiden Reihen gewöhnlich nicht durch je besondere Hilfe der Lexis ausgedrückt.

Sowohl bei asymmetrischer als bei symmetrischer Bildung gilt Beziehung auf den polyschematischeschen Anlaut (Basis) r gemischten wie der ungemischten (trochäischen) Reihen das -ets, dass der polyschematische Spondeus und der Tribrachys Anfangs auch der lebhaftesten Reihen gestattet ist, während polyschematischeschen Iambus (auch der seltenen zum Anapäst gewählte Spondeus) nur im Anfangs der den Vers beginnenden ibe vorkommen kann.

Bei asynartetischer Verbindung der Reihen sollte die anlautende Arsis unauflösbar sein, weil sie einen ganzen dreizeitigen Einzeltakt umfasst. Aber Pindar hat auch hin und wieder von der sonst bei Euripides vorkommenden Freiheit Gebrauch gemacht, eine solche Schlussarsis in die Doppelkürze aufzulösen, wobei dann vor oder hinter oder in der Mitte der Doppelkürze ein Wortende stattfindet, welches die Hinzufügung einer einzeitigen Pause zulässt. Es entspricht diesen ganzen dreizeitigen Takt vertretende Doppelkürze derjenigen polyschematistischen Doppelkürze, welche bei den Lesbiern in Anfänge der Reihe vorkommt. Immerhin ist aber Pindar in der Zulassung dieser Freiheit überaus zurückhaltend. Wir finden sie nämlich nur dreimal sicher in einem zweiten Glykoneus Py 6, 3. Nem. 6 str. 3 (4). Isth. 7, 4, nicht sicher in einer trochäischen oder iambischen Reihe, s. S. 604, 608, 621.

Bei synartetischer Verbindung zweier Reihen ist der zwischen beiden in der Mitte stehende schwache Takttheil, einerlei ob er in einer Kürze, Länge oder Doppelkürze besteht, bei dem Versanlaut mit der Arsis zur vorausgehenden, bei anakrusischem Versanlaute zur nachfolgenden Reihe desselben Verses zu rechnen. Also z. B. Nem. 3 ep. 2 ist abzutheilen:

u u u u u u u u | u u u u u u u u u u ,

aber nicht:

u u u u u u u u | u u u u u u u u u u .

ferner Py. 11 str. 1:

— u u u u u u u u u u u u u u u u ,

aber nicht:

— — u u u u u u u u u u u u u u u u .

Die letztere Abtheilungsmanier würde gerechtfertigt sein, wenn man in allen Versen der logaödischen oder gemischten Strophen die anlautende Anakrusis als absolut für sich bestehend von dem folgenden Takte absondern wollte. Da aber die alten Metriker bei den logaödischen und gemischten Metren gerade so wie bei den ungemischten Versen des ersten und zweiten metrischen Genos ein anakrusisches und nicht-anakrusisches Eidos von einander sondern, so müssen auch wir diese Scheidung beibehalten.

Böckh macht die richtige Bemerkung, dass eine Reihe nicht mit dem schwachen Takttheile schliessen kann, wenn die darauf folgende mit einem schwachen Takttheile beginnt, aber er wird

ersten, den andern auf ihrem vierten Chromosom protos enthalten. Dasselbe ist auch für den analogen Vers c (mit mangelnder Anaphase) annehmbar.

Aus- und inlautende Thesis in der Verbindung zweier Verse.  
Hyperkatalektische Metra. Metra akephala.

Wie im Inlaute des Verses bei der Vereinigung der Reieniemals zwei leichte Takttheile unmittelbar zusammentreffen können, ebenso wenig ist dies bei der Aufeinanderfolge zweier Verse innerhalb des Canticums möglich: es kann der eine Vers nicht mit dem schwachen Takttheile auslauten, wenn der unmittelbar darauffolgende Takt des nächsten Verses wieder mit einem schwachen Takttheile beginnt. Nicht ohne Absicht habe ich eben das „unmittelbare“ Folgen oder Zusammentreffen betont; es kommt nämlich oft genug vor, dass der nächste Vers, welcher auf einen mit dem schwachen Takttheile schliessenden Vers folgt, mit dem schwachen Takttheile beginnt, als dieser Vers ist, wenn auch der nächstfolgende, doch nicht unmittelbar folgende, denn es findet zwischen den beiden Versen jedesmal eine Pause statt, in welcher die Singenden schweigen und nur die begleitende Instrumentalmusik weiter erklingt. Insbesondere kommen hier diejenigen anakrusischen Verse in Betracht, welche in der metrischen Tradition mit gutem Reciteden Namen hyperkatalektisch d. h. „noch über das legitime Ende hinausgehend“ führen. Bei einem hyperkatalektischen Verse braucht bloss dann keine Pause stattzufinden, wenn der ihm vorausgehende Vers mit einem starken Takttheile schliesst oder der ihm folgende mit einem starken Takttheile beginnt, z. B. Nem. 6 ep. 6—9:

6.    ∞    ˘    ∞    ˘  
7.    ∞    ˘    ∞    ˘    —  
8.        ˘    ∞    ˘    ∞    ˘    ∞    ˘  
9.    —    ˘    ∞    ∞    ˘    ∞    ˘    —

v. 7 überschreitet das legitime Maass der Dipodie um einen einzeitigen schwachen Takttheil, die überschüssige Thesis findet dadurch einen errhythmischen Platz, dass sie als Strophentreiterin der dem folgenden Verse 8 fehlenden Anakrusis fungirt. Anders ist dies aber z. B. in Py. 6, 6. 7. 8:

6.    ∞    ∞    ˘    ∞    ˘    ∞    ˘    —    |    ∞    ∞    ˘  
7.    ∞    ˘    ∞    ˘    ∞  
8.    ∞    ˘    ∞    ˘    ∞    ˘    ˘

Nach Massgabe der übrigen Verse der Strophe, die wie v. 7 und 8 tetrapodische oder dipodische Reien enthalten, würde es ganz am Orte sein, wenn auch v. 7 eine Dipodie wäre. I



angegebenen Reizermasse insbesondere Richtung tragen was, kann man sich den durch die Hyperkatalexis, resp. durch das Zusammentreffen eines aus- und anklingenden schwachen Takttheils nöthig werdenden Pausen nicht entziehen. In keinem anderen Metrum aber werden diese Pausen von so grosser Bedeutung wie für die lygädischen Canticen Findara. In denselben kann nicht bloss eine Messung nach Tetrapodiceen, Dipodiceen, Hexapodiceen, sondern auch nach Tripodiceen und Pentapodiceen stattfinden: wir würden hier in der Bestimmung der Reizen und mithin der rhythmischen Composition fast überall fehl gehen, wenn wir

\*) Ich halte die Annahme einer fünfteiligen Pause nicht für wahrscheinlich, habe aber diese Ansicht Westphals nicht folgen müssen, da sie eine Consequenz seiner Grundansicht von der Kürzlichkeit der lygädischen Strophen Findara ist. Uebrigens ist die Zahl der Fälle einer fünfteiligen Pause sehr gering.

jeder Reihe nur so viel Takte zuschreiben würden als in durch das metrische Schema ausgedrückt sind. Bei dieser Sicherheit ist uns die in den logaödischen Strophen Pindar vorkommende Hyperkatalexis, resp. die Aufeinanderfolge einer aus- und anlautenden schwachen Takttheils ein wichtiges Kriterium für das Erkennen der Reihen, welche Pindar zu eurhythmischen Perioden vereinigt hat; an dieser Stelle habe ich nur die Bedeutung jener Erscheinung für die Beurtheilung der brachykatalektischen oder nicht-brachykatalektischen Messung an ein Beispiele nachzuweisen. Von Py. 11 ep. lauten die drei ersten Verse:

|                                |           |
|--------------------------------|-----------|
| ἑπταπύλοισι Θήβαις             | — — — — — |
| χάριν ἀγῶνι τε Κίρρας          | — — — — — |
| ἐν τῷ Θρασυδαίῳ ἔμνασεν ἑστίαν | — — — — — |

Diese vier Reihen stellen sich uns zunächst als Tripodien dar. Eine Folge von vier Tripodien ist ein sehr coulanter Rhythmus — es ist derselbe, welcher auch in einem elegischen Distichon enthalten ist, mit welchem letzteren die vorliegende Pindarische Parthie um so mehr Aehnlichkeit zu haben scheint, als beiden ersten Tripodien auf den schwachen, die beiden letzten auf den starken Takttheil auslauten; denn dass hier die Einzelakte dreizeitig, im elegischen Distichon dagegen vierzeitig sind, würde die Analogie nicht aufheben. Dennoch ist mit Sicherheit nachzuweisen, dass Pindar hier keine tripodische Composita gebildet hat. Auf den anlautenden schwachen Takttheil der zweiten Reihe lässt er nämlich wiederum einen mit dem schwachen Takttheile anlautenden Vers folgen. Wie lässt sich da nun die Silbe ἐν v. 3, die noch dazu durch Position zu einer rhythmischen Länge wird, in den tripodischen Rhythmus einzwängen? Mit der Doppellänge Κίρρας ist der letzte dreizeitige Takt vollständig abgeschlossen. Jene Thesis-Silbe εἰ, die doch sicher bei Pindar kein arrhythmisches μέρος ὀυθμοποιίας war, kann nur dann eine Stelle innerhalb des Rhythmus einnehmen, wenn der ihr vorausgehende Vers χάριν ἀγῶνι τε Κίρρας keine Tripodie, sondern eine brachykatalektische Tetrapodie bildet: muss also für:

χάριν ἀγῶνι Κίρρας ἐν τῷ Θρασυδαίῳ εἰ...

entweder folgende Messung stattfinden:

— — — — — " — — — — —

Py. 6 st. 4:  $\dot{A}$   $\text{uuu} \text{ } \underline{\text{u}}$   $\text{ } \underline{\text{uu}} \text{ } \text{u}$   $\text{ } \text{uuu} \text{ } \underline{\text{u}}$

Py. 6 st. 5:  $\dot{A}$   $\text{u}$   $\text{ } \underline{\text{u}}$   $\text{ } \text{u}$   $\text{ } \text{ } \text{uuu}$   $\text{ } \text{u}$

Py. 7 st. 6:  $\dot{A}$   $\text{ } \underline{\text{u}}$   $\text{uuu} \text{ } \underline{\text{u}}$   $\text{ } \text{u}$   $\text{ } \underline{\text{u}}$

Py. 10 sp. 2:  $\dot{A}$   $\text{ } \text{ } \text{u}$   $\text{ } \underline{\text{u}}$   $\text{uuu} \text{ } \underline{\text{u}}$   $\text{ } \underline{\text{u}}$   $\text{uuu}$   $\text{ } \text{u}$   $\text{ } \text{u}$   $\text{ } \text{u}$

Man wird nicht unbemerkt lassen, dass die ankündende Pause vornehmlich vor den mit Doppelklirre beginnenden Versen vorkommt; eben dasselbe ist auch in den daktylo-epitritischen Strophen der Fall.

Die beiden eurythmischen Compositionsformen der logäbäischen Strophen Findars.

Keine einzige der logäbäischen Strophen Findars besteht aus Reihen von gleichem Maasse, wie dies, um von einfacheren

<sup>\*)</sup> E. Anmerkung S. 627 und Westphal 2. Aufl. S. 628 ff.

Bildungsformen abzusehen, in den längeren glykoneischen Stroph Anakreons und oft auch der Tragiker der Fall ist. Vielmehr sind bei Pindar überall Reihen von verschiedener Grösse in ein und derselben logaödischen Strophe oder Epode vereint, jedes so, dass zwar nicht nach dem sprachlichen Schema, aber nach der rhythmischen Messung die Reihen von tetrapodischem Metros vor allen übrigen vorwalten. Es sind bei ihm zwei verschiedene Arten der Strophen-Composition zu unterscheiden.

Die erste und häufigste Art der eurythmischen Compositionsformen ist in den logaödischen Epinikien Pindars die nämliche wie in den meisten ἐξ ὁμοίων gebildeten Hypermetra, nämlich die Verbindung der tetrapodischen Reihen mit einzelnen dipodischen. Von seinen 19 logaödischen Oden hat Pindar ganz und gar in dieser Manier acht (Od. d. h. sowohl die Strophen wie die Epoden componirt, nämlich Ol. 11, Ol. 13 (deren Epoden dem daktylo-epitritischen Metros folgen), die monostrophische Py. 6, Py. 8, Py. 11, die monostrophische Nem. 4, Nem. 6 und die monostrophische Isth. welche zusammen 12 verschiedene logaödische *συστήματα* (oder *ἐπώδ.*) enthalten. Ausserdem hat Pindar diese Compositionsmannier noch in sechs Oden entweder für die Epoden oder für die Strophen und Antistrophen angewandt, nämlich für die Epoden von Ol. 4 und Ol. 9, für die Strophen und Antistrophen von Py. 5, Py. 7, Nem. 3 und Nem. 7. Die logaödischen Strophen haben dreizeitige Einzeltakte, die hexapodische Reihe ist also eine legitime 18-zeitige und so kann es denn vorkommen, dass in den logaödischen Strophen der hier in Rede stehende Compositionsart die Dipodie sich mit der benachbarten Tetrapodie zur hexapodischen Reihe verbindet\*). Wir können also sagen: der Rhythmus dieser logaödischen Strophen ist durchgängig der dipodische oder unser  $\xi$ -Takt; gewöhnlich wird durch die Melodie (denn es hängt dies schliesslich von der Melodie ab) zwei dipodische  $\xi$ -Takte zu einer Tetrapodie ( $1^2$ -Takt

\*) Westphal nahm in der zweiten Auflage an, dass die daktylo-epitritischen Strophen durchgängig dipodische, bez. tetrapodische Messung hätten, dass mithin auch ihre Eurythmie einfacher sei als die der logaödischen Strophen. Ich habe mich gegen diese Messung S. 428 erklärt (siehe in der kunstvollen Eurythmie der daktylo-epitritischen Strophen ein Merkmal des archaischen Kunststiles wie in den symmetrischen Perioden des ältesten Redestiles S. 437.

Strophen Pindars sind nicht trichotonisch, sondern dichotonisch angeordnet, d. h. sie bestehen bloss aus zwei Theilen, der eine im tetrapodisch-dipodischen, der andere im tripodischen oder Komma- und apostrophischen Metrum.

auch pentapodischen Rhythmus. Sodann ist die Mesomedische Composition besonders auch noch darin complicirter als die Pindarische, weil dort im tripodischen Theile der Einzeltakt *α* anderer wird als in den beiden dipodischen: das eine Mal ist nämlich ein dreizeitiger, das andere Mal ein vierzeitiger. Von einem solchen Wechsel des Einzeltaktes lässt sich bei dem der Pindarischen Strophe bestehenden Wechsel zwischen einer tetrapodisch-dipodischen und tripodisch-pentapodischen Theil auch nicht die leiseste Spur entdecken, vielmehr ist in beiden Theilen der Einzeltakt unveränderlich, der *ποὺς τρίσημος* oder  $\frac{3}{2}$ -Takt.

Doch trotz der Gleichheit des Einzeltaktes bringt der Wechsel des tetrapodisch-dipodischen und des tripodischen (pentapodischen) Abschnittes eine für unser Gefühl sehr empfindliche, aber keineswegs ungefällige rhythmische *μεταβολή* hervor. So lange sie Pindar, um die oben angewandte moderne Taktbenennung hier wieder aufzunehmen, für eine Strophe im  $\frac{3}{2}$ -Takte hält und hierbei keineswegs immer zwei  $\frac{3}{2}$ -Takte zur tetrapodischen Reihe sondern bisweilen auch drei  $\frac{3}{2}$ -Takte zur hexapodischen Reihe zusammenfasst und gar nicht selten einen einzigen  $\frac{3}{2}$ -Takt als selbstständige dipodische Reihe behandelt, so lange empfindet das Ohr trotz der Ungleichheit dieser Reihen keinen eigentlichen rhythmischen Wechsel, denn überall liegt die dipodische Gliederung d. i. der  $\frac{3}{2}$ -Takt, zu Grunde. Aber ganz anders ist es, wenn Pindar in einer Ode stellenweise diese rhythmische Gliederung verlässt und sich den tripodischen oder pentapodischen Reihen zuwendet. Hier lassen sich nicht mehr je zwei aufeinanderfolgende Einzeltakte zu rhythmischen Abschnitten (den  $\frac{3}{2}$ -Takten) vereinigen. Vielmehr müssen wir bei tripodischen Reihen je drei aufeinanderfolgende Einzeltakte zu einem rhythmischen Ganzen, dem  $\frac{3}{2}$ -Takte zusammenfassen, und kommen gar Pentapodieen hinzu, dann verbindet sich der  $\frac{3}{2}$ -Takt jedesmal wiederum mit einem  $\frac{3}{2}$ -Takte, denn die Pentapodie zerlegt sich für unser modernes Gefühl gerade so wie für das antike in eine dipodische und tripodische Verbindung (einen  $\frac{3}{2}$ - und  $\frac{3}{2}$ -Takt). Und eben darin liegt der für unser Ohr immerhin befremdliche Eindruck des rhythmischen Wechsels, dass bei den tetrapodischen dipodischen, hexapodischen Reihen zunächst zwei Takte sich zu einem grösseren Ganzen verbinden, also eine gerade Zahl, während bei Tripodieen die ungerade Dreizahl, bei Pentapodieen

Py. 10 ep., Py. 2 ep., sowie endlich in Ol. 14, in welcher letzteren  
zwei protagothische Reihen in die Mitte zweier im  $\gamma$ -Rhythmus  
gehaltenen Haupttheile eingeschoben sind. Mit Ausnahme von

Ol. 14 folgen die angewandten Pentapodieen nicht continuir aufeinander, sondern sie sind mit Dipodieen oder Tripodieen bunden, eine Verbindung, die durch die Natur der Pentapodie bedingt ist, denn die Elemente der Pentapodie sind eben Tripodie und Dipodie. Besonders hervorzuheben ist der zw Theil von Ol. 1 str., wo zwei Pentapodieen mit zwei Hexapodi verbunden sind und zwar in der Weise, dass jedesmal auf Hexapodie eine Pentapodie folgt. Auch dies mag bemerkt werth sein, dass der zu einem tripodischen oder pentapodischen Rhythmus hinzukommende zweite Abschnitt des Systems (d. h. Strophe oder Epode) bisweilen aus lauter Tetrapodieen besteht, nämlich Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Py. 10 str., Isth. 6 str., währ in solchen Strophen und Epoden, in welchen keine tripodische oder pentapodische Parthie vorkommt, die tetrapodischen Reil stets mit Dipodieen resp. Hexapodieen untermischt sind.

#### Verbindung der Tripodieen und Pentapodieen zur Periode

Von den sämmtlichen Tripodieen, welche Pindar zu neun tripodischen Parthieen seiner logaödischen Strophen vwendet hat, lässt er bloss drei als selbstständige tripodische Perioden fungiren, welche wir als *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* zu bezeichnen haben:

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ Ol. 9 str. 1; Isth. 6 ep. 3.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ Py. ep. 7.

Gewöhnlich vereinigt Pindar je zwei tripodische Reihen periodischen Vorder- und Nachsatz zu einen dikolischen Metrum, welches in seiner rhythmischen Beschaffenheit dem daktylischen Hexameter und Elegeion analog steht und nicht anders als gemischtes *ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν* benannt werden kann.

Die akatalektischen und katalektischen *ἑξάμετρα μίκτα* sind folgende:

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ Ol. 9 str. 2. 4. 5.  
 ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ Py. 10 str. 6,  
 ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ Py. 5 ep. 1,  
 ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ Isth. 6 ep. 1;

die prokatalektischen und dikatalektischen, die am meisten dem Elegeion verwandt sind:

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ Py. 7 ep. 2,  
 ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ Ol. 1 ep. 5,  
 ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ Nem. 3 ep. 3,



pedische Reihe bei Pinder gern einen selbstständigen Vers,  
serrâmpor sind paracordine gewöhnlich mit im- und auslan-  
tender Katalenie; darunter finden sich auch zwei ungemischte  
technische Pentapodien mit poly-chromatischem lumbus statt  
des ersten Trochileus





## Dimetra brachykatalekta:

|                 |                                            |
|-----------------|--------------------------------------------|
| — ∞ — ∞ — — —   | Ol. 4 ep. 2. Py. 10 ep. 1,                 |
| ∞ ∞ — — — — —   | Ol. 1 str. 4. Py. 10 str. 1. Py. 10 ep. 1, |
| — ∞ — — — — —   | Ol. 4 ep. 6,                               |
| — ∞ — — — — —   | Isth. 6 ep. 6,                             |
| — — ∞ — — — — — | Ol. 11 ep. 5,                              |
| ∞ — ∞ — — — — — | Ol. 14, 1. Nem. 4, 2. Py. 8 str. 3,        |
| — — ∞ — — — — — | Ol. 4 ep. 7,                               |
| ∞ — ∞ — — — — — | Ol. 4 ep. 10. Ol. 11 ep. 6,                |
| — ∞ ∞ — — — — — | Py. 7 str. 7. Py. 5 str. 4,                |
| — — — — — — —   | Py. 5 str. 5,                              |
| ∞ — ∞ — — — — — | Ol. 9 str. 8. Py. 7 str. 4. Py. 9 ep. 6,   |
| ∞ — ∞ — — — — — | Py. 6, 7. Py. 7 str. 3. Py. 7 str. 8,      |
| — ∞ — — — — —   | Nem. 6 str. 8.                             |

## Dimetra akephala:

|               |                             |
|---------------|-----------------------------|
| — — — — — — — | Py. 7 str. 6,               |
| — — — — — — — | Py. 6, 2,                   |
| — — — — — — — | Ol. 9 ep. 3. Ol. 13 str. 1. |

Fast eben so zahlreich wie die Dimetra sind die Trimetra und Tetrametra *κατὰ διποδίαν*, d. h. diejenigen Verse, welche eine Hexapodie, bez. eine Tetrapodie und Dipodie, und zwei Tetrapodien bez. eine Tetrapodie und zwei Dipodien enthalten. In den logaödischen Strophen Pindars stehen nämlich den oben aufgezählten 64 Dimetern 61 Trimeter und 62 Tetrameter genannter Art zur Seite. Sie im einzelnen aufzuführen ist überflüssig, da die metrische Form der in ihnen enthaltenen Tetrapodien dieselbe ist, wie in den selbstständigen tetrapodischen Versen.

Ueber das Megethos des Tetrametrans ist aber Pindar selbst hinausgegangen. Zwölf Mal hat er Hypermetra aus zwei Tetrapodien und einer Dipodie (5 Doppeltakten) gebildet: Ol. 4 ep. 1, Ol. 9 ep., Ol. 14, Py. 5 ep., Py. 11 str., Nem. 3 ep., Nem. 7 str., Isth. 7. — Ferner treffen wir sieben Hypermetra aus drei Tetrapodien (6 Doppeltakten): Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Ol. 4 str., Ol. 5 str., Py. 2 ep., Nem. 2, — zwei Hypermetra aus je drei Tetrapodien und einer Dipodie (7 Doppeltakten): Py. 2 ep., Nem. 7 str., — zwei Hypermetra aus vier Tetrapodien (8 Doppeltakten): Py. 2 ep., Isth. 6 str., — ein Hypermetron aus sechs Tetrapodien und einer Dipodie (13 Doppeltakten): Isth. 7. Hypermetron von 13 Doppeltakten kommt in den daktylo-epit-



und der dadurch bedingte Wechsel von hexapodischen und pentapodischen Reihen giebt einen fasslichen und wenn auch keinen häufig vorkommenden, doch durchaus nicht befremdlichen Rhythmus.

## Ol. 1 ep.

Συρακόσιον ἱπποδάμαν βασιλῆα. λάμπει δὲ φοι κλέος.

## I. Tetrapodisch.

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ |  
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ |  
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ |

## II. Tripodisch.

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ |  
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ |  
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ |

Es ist nicht möglich, dass die in den drei ersten Versen unter Tetrapodieen eingemischten scheinbaren Tripodieen aus dem Megethos nach tripodische Reihen sein können, denn man mag sich hier eine Melodie denken, welche man will, es würde sich hier bei dem bunten Durcheinander tetrapodischer und tripodischer Reihen kein nur irgendwie ungezwungener Rhythmus ergeben. Daher haben jene scheinbar tripodischen Reihen ein tetrapodisches Maass, durch eine am Ende hinzukommende Pause oder Dehnung, welche letztere den schliessenden Trochäus der ersten Reihen von v. 3 zu einem sechszeitigen macht. — Von v. 4 an finden sich lauter tripodische Reihen wie im heroischen Vers und im Elegeion. Das schliessende Adonion in v. 4 zeigt sich schon äusserlich als eine brachykatalektische Tripodie, denn der folgende Vers beginnt mit einer doppelten Anakrusis. Dasselbe Megethos muss auch der schliessende Creticus in v. 6 haben.

In ihrer rhythmischen Metabole hat diese Epode die grösste Aehnlichkeit mit dem Mesomedischen Liede an die Muse, doch ist der Rhythmus insofern noch ein einfacherer als dort, weil auch die letzte Reihe der Epode den vorausgehenden analog eine tripodische ist. Oder muss für dieselbe ein tetrapodisches Megethos statuirt werden? Wenn dies auch nicht der Fall ist, so macht es doch die durch das ganze Epinikion beobachtete Weise hinter jeder Epode eine volle Interpunction eintreten zu lassen.



5     $\cup$   $\underline{\cup}$   $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$      $\overset{\cdot}{\Lambda}$  |  $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\underline{\cup}$   
            $\cup$   $\omega$   $\underline{\cup}$   $\omega$   $\underline{\cup}$   $\cup$      $\overset{\cdot}{\Lambda}$   
            $\cup$   $\underline{\cup}$   $\omega$   $\cup$   $\omega$   $\underline{\cup}$      $\overset{\cdot}{\Lambda}$   
            $\cup$      $\underline{\cup}$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\underline{\cup}$   $\cup$   $\cup$      $\overset{\cdot}{\Lambda}$   
            $\omega$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\underline{\cup}$   
 10     $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\underline{\cup}$   $\cup$   $\cup$      $\overset{\cdot}{\Lambda}$

Die ganze Epode bewegt sich in tetrapodischen Reihen einer eingemischten Dipodie (v. 4); v. 6 für einen tripodischen Rhythmus zu nehmen, ist unmöglich, weil auf die schliessende Silbe ein mit der Anakrusis beginnender Vers folgt.

## Ol. 9 str.

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος.

## I. Tripodisch.

$\omega$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   
 5     $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$   $\cup$  |  $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\underline{\cup}$  |  $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   
            $\underline{\cup}$   $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$  |  $\underline{\cup}$   $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$   
            $\underline{\cup}$   $\underline{\cup}$   $\underline{\cup}$   $\omega$   $\cup$   $\cup$  |  $\underline{\cup}$   $\underline{\cup}$   $\underline{\cup}$   $\omega$   $\underline{\cup}$   $\cup$   
            $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$  |  $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$

## II. Tetrapodisch mit Dipodien.

$\omega$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\underline{\cup}$   $\underline{\cup}$  |  $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$   
            $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   
            $\cup$   $\underline{\cup}$   $\omega$   $\cup$   $\cup$   $\overset{\cdot}{\Lambda}$      $\overset{\cdot}{\Lambda}$   
            $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$   $\underline{\cup}$      $\overset{\cdot}{\Lambda}$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   
 10     $\underline{\cup}$   $\cup$   $\omega$   $\underline{\cup}$      $\underline{\cup}$   $\cup$   $\underline{\cup}$  |  $\cup$   $\cup$   $\omega$   $\cup$   $\cup$   $\overset{\cdot}{\Lambda}$   $\overset{\cdot}{\Lambda}$

Die erste Hälfte v. 1—5 ist tripodisch gegliedert (2-Takt), zweite Hälfte v. 6—10 tetrapodisch mit eingemischten Dipodien. Hinter dem hyperkatalektischen Schlussverse ist, der darauf folgende Anfangsvers der Antistrophe mit einer Anakrusis beginnt, für den Gesang eine Pause von anderthalb Takten zu statuieren, ganz analog auch am Ende von v. 8. Metrum nach ist v. 7 und 8 zusammengenommen genau identisch mit v. 6, der deshalb auch dem Rhythmus nach aus zwei Reihen bestehen muss. Möglich, dass auch am Ende von 6 und 9 dieselbe Pause wie am Ende von 8 und 10, obwohl dies die Eurythmie nicht erfordert.



ge rath die grösste Leichtigkeit der Formgebung bei, aber zugleich eine ausserordentliche Sorgfalt in der Wahl einzelner logaödischen Metren nach Ton und Gedankeninhalt; ist ihnen in keiner Komödie den unbestrittenen Principat räumt wie Sophokles und Euripides in den meisten Stücken, es häufigsten in den Wolken zugelassen. Sie stehen nur überrechtigt den übrigen Stilarten, aber eine jede Komödie ist ein- oder mehrmals, öfters in einer grossen Anzahl Versen eine logaödische Parthie. Wir unterscheiden folgende Kategorien, auf die wir nur insoweit eingehen, als sie schon unter den Logaöden der subjektiven Lyrik oben be-  
trachtet sind:

1. Stüchische Formen: Priapeen, Kratinen und Eupo-  
n, die hauptsächlich dem monodischen Vortrage und dar-  
nach dienen. Ueber die Priapeen siehe oben S. 571. Der  
Priapeus war bei den Komikern häufig, die nach der zweiten  
auch eine lange Thesis gekneten wie in den 16 Versen  
I. Kolch. fr. 1 aus einer Parabase, wahrscheinlich einem  
Irrtum, Aristoph. Amphitr. fr. 18 gleichfalls aus einer Para-

Ol. 14 folgen die angewandten Pentapodieen nicht continuirlich aufeinander, sondern sie sind mit Dipodieen oder Tripodieen verbunden, eine Verbindung, die durch die Natur der Pentapodie bedingt ist, denn die Elemente der Pentapodie sind eben Tripodie und Dipodie. Besonders hervorzuheben ist der zweite Theil von Ol. 1 str., wo zwei Pentapodieen mit zwei Hexapodieen verbunden sind und zwar in der Weise, dass jedesmal auf eine Hexapodie eine Pentapodie folgt. Auch dies mag bemerkt werth sein, dass der zu einem tripodischen oder pentapodischen Rhythmus hinzukommende zweite Abschnitt des Systems (d. h. eine Strophe oder Epode) bisweilen aus lauter Tetrapodieen besteht, nämlich Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Py. 10 str., Isth. 6 str., während in solchen Strophen und Epoden, in welchen keine tripodische oder pentapodische Parthie vorkommt, die tetrapodischen Reitheile stets mit Dipodieen resp. Hexapodieen untermischt sind.

### Verbindung der Tripodieen und Pentapodieen zur Periode

Von den sämmtlichen Tripodieen, welche Pindar zu neunem tripodischen Parthieen seiner logaödischen Strophen verwendet hat, lässt er bloss drei als selbstständige tripodische Perioden fungiren, welche wir als *τρίμετρα κατὰ μορφοῦς* zu bezeichnen haben:

3. 2. 00 1. 0 2 Ol. 9 str. 1; Isth. 6 ep. 3.  
 — 1. 0 1. 00 1. Py. ep. 7.

Gewöhnlich vereinigt Pindar je zwei tripodische Reihen periodischen Vorder- und Nachsatz zu einen dikolischen Metrum, welches in seiner rhythmischen Beschaffenheit dem daktylischen Hexameter und Elegeion analog steht und nicht anders als mischtes *ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν* benannt werden kann.

Die akatalektischen und katalektischen *ἑξάμετρα μικτά* \* folgende:

Ol. 9 str. 2. 4. 5.  
Py. 10 str. 6,  
Py. 5 ep. 1,  
Isth. 6 ep. 1;

die prokatalektischen und dikatalektischen, die am meisten d  
Elegeion verwandt sind:

Py. 7 ep. 2,  
Ol. 1 ep. 5,  
Nem. 3 ep. 3.







## Dimetra brachykatalekta:

|                                                                                                                          |                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$    | Ol. 4 ep. 2. Py. 10 ep. 1,                 |
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$    | Ol. 1 str. 4. Py. 10 str. 1. Py. 10 ep. 1, |
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup$                       | Ol. 4 ep. 6,                               |
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup$                              | Isth. 6 ep. 6,                             |
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}}$    | Ol. 11 ep. 5,                              |
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}}$    | Ol. 14, 1. Nem. 4, 2. Py. 8 str. 3,        |
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}}$  | Ol. 4 ep. 7,                               |
| $\cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}}$ | Ol. 4 ep. 10. Ol. 11 ep. 6,                |
| $\infty \cup \infty \cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$                                            | Py. 7 str. 7. Py. 5 str. 4,                |
| $\cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}}$                                | Py. 5 str. 5,                              |
| $\cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup$                                                   | Ol. 9 str. 8. Py. 7 str. 4. Py. 9 ep. 6,   |
| $\cup \infty \cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup$                                                                        | Py. 6, 7. Py. 7 str. 3. Py. 7 str. 8,      |
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup$                                                          | Nem. 6 str. 8.                             |

## Dimetra akephala:

|                                                                                                                            |                             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}}$      | Py. 7 str. 6,               |
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \cup \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}}$ | Py. 6, 2,                   |
| $\frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}} \infty \frac{\text{—}}{\text{—}}$                              | Ol. 9 ep. 3. Ol. 13 str. 1. |

Fast eben so zahlreich wie die Dimetra sind die Trimetra und Tetrametra *κατὰ διποδίαν*, d. h. diejenigen Verse, weld eine Hexapodie, bez. eine Tetrapodie und Dipodie, und zw Tetrapodiceen bez. eine Tetrapodie und zwei Dipodiceen enthalte In den logaödischen Strophen Pindars stehen nämlich den ob aufgezählten 64 Dimetern 61 Trimeter und 62 Tetrameter de genannten Art zur Seite. Sie im einzelnen aufzuführen ist übe flüssig, da die metrische Form der in ihnen enthaltenen Tetr podiceen dieselbe ist, wie in den selbstständigen tetrapodische Versen.

Ueber das Megethos des Tetrametrans ist aber Pindar selb hinausgegangen. Zwölf Mal hat er Hypermetra aus zwei Tetr podiceen und einer Dipodie (5 Doppeltakten) gebildet: Ol. 4 str. 1, Ol. 9 ep., Ol. 14, Py. 5 ep., Py. 11 str., Nem. 3 ep., Nem. 7 ep. Isth. 7. — Ferner treffen wir sieben Hypermetra aus drei Tetr podiceen (6 Doppeltakten): Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Ol. 4 str., Ol. 5 str., Py. 2 ep., Nem. 2, — zwei Hypermetra aus je drei Tetr podiceen und einer Dipodie (7 Doppeltakten): Py. 2 ep., Nem. 7 str. — zwei Hypermetra aus vier Tetrapodiceen (8 Doppeltakten): Py. 2 ep., Isth. 6 str., — ein Hypermetron aus sechs Tetrapodiceen und einer Dipodie (13 Doppeltakten): Isth. 7. 1 Hypermetron von 13 Doppeltakten kommt in den daktylo-epitri



und der dadurch bedingte Wechsel von hexapodischen und pentapodischen Reihen giebt einen fasslichen und wenn auch keinen häufig vorkommenden, doch durchaus nicht befremdlichen Rhythmus.

## Ol. 1 ep.

Συρακόσιον ἱπποδάμαν βασιλῆα. λάμπει δὲ φοῖβος κλισίος.

## I. Tetrapodisch.

ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ᾶ | ο ο ο ο ο ο | ᾶ  
 ο ο ο ο ο ο | ᾶ | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο |  
 ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο |

## II. Tripodisch.

ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ᾶ  
 ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο |  
 ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο |  
 ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο | ο ο ο ο ο ο |

Es ist nicht möglich, dass die in den drei ersten Versen unter Tetrapodieen eingemischten scheinbaren Tripodieen aus dem Megethos nach tripodische Reihen sein können, denn man mag sich hier eine Melodie denken, welche man will, es würde sich hier bei dem bunten Durcheinander tetrapodischer und tripodischer Reihen kein nur irgendwie ungezwungener Rhythmus ergeben. Daher haben jene scheinbar tripodischen Reihen ein tetrapodisches Maass, durch eine am Ende hinzukommende Pause oder Dehnung, welche letztere den schliessenden Trochäus der ersten Reihen von v. 3 zu einem sechszeitigen macht. — Von v. 4 an finden sich lauter tripodische Reihen wie im heroischen Vers und im Elegeion. Das schliessende Adonion in v. 4 zeigt sich schon äusserlich als eine brachykatalektische Tripodie, denn der folgende Vers beginnt mit einer doppelten Anakrusis. Dasselbe Megethos muss auch der schliessende Creticus in v. 6 haben.

In ihrer rhythmischen Metabole hat diese Epode die grösste Aehnlichkeit mit dem Mesomedischen Liede an die Muse, doch ist der Rhythmus insofern noch ein einfacherer als dort, weil auch die letzte Reihe der Epode den vorausgehenden analoga eine tripodische ist. Oder muss für dieselbe ein tetrapodisches Megethos statuirt werden? Wenn dies auch nicht der Fall ist, so macht es doch die durch das ganze Epiniki beobachtete Weise hinter jeder Epode eine volle Interpunctio setzen zu lassen



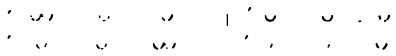




zeigt aber zugleich eine ausserordentliche Sorgfalt in der Wahl der einzelnen logaödischen Metren nach Ton und Gedankeninhalt; er hat ihnen in keiner Komödie den unbetrittenen Principat eingeräumt wie Sophokles und Euripides in den meisten Stücken, sie am häufigsten in den Wolken zugelassen. Sie stehen nur gleichberechtigt den übrigen Stilarten, aber eine jede Komödie enthält sie- oder mehrermals, öfters in einer grossen Anzahl von Versen eine logaödische Parthie. Wir unterscheiden folgende Compositionszweisen, auf die wir nur insoweit eingehen, als sie nicht schon unter den Logaöden der subjectiven Lyrik oben behandelt sind:

1. Stüchische Formen: Priapeen, Kratinen und Euphidenen, die hauptsächlich dem monodischen Vortrage und der Parabase dienen. Ueber die Priapeen siehe oben S. 571. Der erste Priapeus war bei den Komikern häufig, die nach der zweiten Arsis noch eine lange Thesis gebrauchten wie in den 16 Versen Eupol. Kolak. fr. 1 aus einer Parabase, wahrscheinlich einem Epirrhema, Aristoph. Amphitr. fr. 18 gleichfalls aus einer Para-

base, Eupol. fr. inc. 9; überhaupt ist der Priapeus gleich der trochäischen Tetrameter ein herkömmlicher Spottvers. Der zweite Priapeus findet sich nur sehr selten Cratin. Trophon. fr. 1. Der dritte Priapeus lässt sich bei den Komikern nicht mit Sicherheit nachweisen, dagegen kommt bei denselben eine durch Verbindung des zweiten Glykoneus und ersten Pherekrateus hervorgehende Form vor, Aristoph. Geras fr. 5 ὦ προσβῦτα, πότι φιλεῖς τὰς δρυπταῖς ἑταίραις; bei Pherekrates Pers. 2 und Metall. 2 wechselt die Stellung des Daktylus in den aufeinander folgenden Priapeen, also Polyschematismus im eigentlichen Sinne; die Cäsur ist in den Priapeen der Komiker häufig unterlassen und die trochäische Arsis aufgelöst. — Das Metrum Cratineum und Eupolideum ist der Komödie und dem Satyrdrama eigenthümlich, jenes besteht in der Verbindung eines ersten Glykoneus, dieses in der Verbindung eines dritten Glykoneus mit einer katalektisch-trochäischen Tetrapodie, beide sind also um eine Silbe länger als der glykoneisch-ithyphallische Vers des Anakreon.


Metrum Cratineum,  
Metrum Eupolideum.

Der freie Anlaut ist von Kratin bloss im Anfange des Eupolideum, von den übrigen Komikern auch in der trochäischen Reihe beider Verse zugelassen, die dann von den alten Metriker *πολυσχημάτιστοι* genannt werden. Heph. 55. 59. Die tribrachische Auflösung des Trochäus im Anlaut der Reihe ist nicht selten an den übrigen Stellen lässt sie sich nicht mit Sicherheit nachweisen, die Cäsur nach der vierten Thesis in der Commisura der Reihen ist häufig unterlassen. Beide Verse sind neben den anapästischen Tetrametern ein stehendes Maass der eigentlichen Parabase, auch in den epeisodischen Gesängen wurden sie gebraucht und konnten hier amöbäisch vorgetragen werden wie die Eupolideen, Cratin. Thrattai 2 (kein Dialog).

Von den Kratineen sind nur spärliche Beispiele erhalten (Bergk comment. p. 29). Cratin. fr. inc. 52 (Parabase):

Εὖτε, κισσοχαῖτ' ἀναξ, ἡ χαῖρ', ἴφασκ' Ἐκφαντίδης.  
πάντα φορητά, πάντα τολμητὰ τῷδε τῷ χορῷ,  
πλὴν Ξενίου νόμοισι καὶ Σχοινίῳ, ὦ Χάρων.

fr. inc. 173, Archil. 8, Dionysalex. 8, vielleicht auch Olyss und Seriph. 7. Bei Eupolis war die Parabase der Astrateu (fr. 5, 6. Hephæst. 55. 59) in Kratineen gehalten, doch so, d



Bei Plato ist das Metrum in der Parabase Paidarion 1 und Hybolus 5 vertreten, auch in der mittleren Komödie ist es nachzuweisen, Alexis Trophon. 1 und Sicyon. 1, und soll nach Victor. 2551 auch noch bei Menander und Diphilus vorkommen. Der Gebrauch im Satyrdrama erhellt aus den vier Eupolis des angeblichen *Ἡρακλῆς σατυρικός* (Nauck Tr. Gr. Fr. p. 604, Aristid. 2, 523d u. Pollux 4, 111), wo in den trochäischen Reimen wie bei Kratin die Freiheit des ersten Fusses fern gehalten

2. Pherekrateische und logaödisch-prosodische Systeme, jene für muthwillig lascive Spottlieder, diese für Marsch- und Prozessionsgesänge.

In stichischer Folge sind beide Pherekrateen, sowohl das erste als der zweite (s. oben S. 563) bei den Komikern häufig. Der erste führt von Aristophanes den Namen *Αριστοφάνης* Serv. 1822, der zweite von Pherekrates den Namen *Φερεκράτης* Tricha 287, Mar. Victor. 2519. 2567. 2592. 2598 f. 2613. 2620. Die Composition scheint hier fast überall systematisch gewesen zu sein mit Katalexis der Schlussreihe. Ein System von drei Pherekrateen ist aus Eupolis Kolak. fr. 17 erhalten, welches in Bezug auf Stimmung und Inhalt von Wichtigkeit ist:

ὃς χαρίτων μὲν ὄζει,  
καλλαβίδας δὲ βαίνει,  
σησαμίδας δὲ χέζει,  
μῆλα δὲ χρέμνεται.

duftet nach lauter Anmuth,  
geht im Françaisentakte,  
kackt Biscuit und Torten,  
wirft Aprikosen aus.

Ebenso Aristoph. Aiolosikon fr. 11; inc. 7 ὅστις ἐν ἡδυνώμασι στρώμασι παννυχίζων | τὴν δέσποιναν ἐρείδεις mit einem zweiten Pherekrateus als dritter Reihe (also polyschematistisch). — Zwei Pherekrateen in stichischer Folge bei Krates Tolmai fr. 1 μαίνει δ' ἐπίσιτον, | ῥιγῶντ' ἐν Μεγαβύζου | δέξεται τ' ἰμισθῶ | σίτον ... bei Pherekrates Korianno fr. 5 der Parabasis ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν | ἐξευρήματι καινῷ | συμπύκτον ἀναπαιστοῖς, wobei nach Hephaest. 561 zwei Pherekrateen einem Verse (ἀσυνάρτητον μονοειδές) verbunden waren, vgl. Plotius 2657. Wenn Hephästion sagt: ὁ Φερεκράτης ἐν συμπύκτον ἀνάπαιστον καλεῖ, so ist dies missverstanden, ebend. Plotius 2639; mit σύμπυκτοι ἀνάπαιστοι bezeichnet Pherekrates die auf das pherekrateische Kommation folgenden Anapästes, zu Spondeen zusammengezogen waren, vgl. schol. metr. zu I. Ol. 4, str. 7: οἱ γὰρ σπονδεῖοι σύμπυκτοι ἀνάπαιστοι λέγονται Hermann elem. p. 603. Die Worte Trichas p. 287 ἐφθήμερον

1. 1849, 1870 u.

\*) Richel. 1322 *Je m'ensuy q'aprove, m'ad m'ay m'aprove, Ben é p'aple  
d'ad m'aple m'ad éy.* Nach den gütigen Mittheilungen meiner Collegen  
Zacher finden sich in VL auch m'aprovepal vor 1326, 36, 37, 38 (süd' éy);  
39 und 43 éy. 44 *éy*, doch ist die Unterzeichnung theils unrichtig, theils  
unvollständig und in den beiden Handschriften verschieden.

Basenare, apostolische Briefe.

- XOP. 1. ὦ τρισμάκαρ, ὡς δικαί-  
 ως τάγαθὰ νῦν ἔχεις.  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ,  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ. 1335
2. τί δράσομεν αὐτήν;  
 τί δράσομεν αὐτήν;  
 τρυγήσομεν αὐτήν.  
 τρυγήσομεν αὐτήν.
3. ἀλλ' ἀράμενοι φέρω-  
 μεν οἱ προτεταγμένοι 1340  
 τὸν νυμφίον, ὦνδρες.  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ,  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ.
4. οἰκίσετε γοῦν καλῶς  
 οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλ- 1345  
 λὰ συκολογοῦντες.  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ,  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ.
5. τοῦ μὲν μέγα καὶ παχὺ  
 . . . . .  
 τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον. 1350  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ,  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ.
- TPΓ.  
 ἐπωδ. { φήσεις γ', ὅταν ἐσθλῆς  
 οἶνόν τε πίης πολύν.  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ,  
 'Τμήν, 'Τμέναι' ὦ.
- ὦ χαίρετε χαίρετε, ἄν- 1355  
 δρες, καὶ συνέπησθέ μοι,  
 πλακοῦντας ἔδεσθε.

Vers 1329—1332 ist ein proodisches Solo des Tr von vier Reihen, 1351—1354 das epodische Solo dess gleichfalls von vier Reihen, 1333—1350 enthält die hemichu Ode, welche in fünf Perioden zerfällt, zwei von je vier l und drei von je fünf Reihen, antistrophische Responsion aber nicht statt. Nach v. 1353 haben wir den zweim Hymenruf eingesetzt und vor v. 1350 mit Bergk eine Lück einer Reihe, die offenbar obscöne Anspielungen enthielt, nommen. v. 1355—1357 ist trotz des gleichen Metrur dem Hochzeitsliede abzuschneiden als Schlussansprache de gaios an das Publikum (πρὸς τοὺς θεατάς Schol.).

Antistrophisch gebildet ist das Hochzeitslied in den v. 1731—1736=1737—1742:



- μαθὲν παραγομένης  
 δὲ τοῦ α' ἀνδοῦσαι·
4. ὅταν δὲ τὸ πλεονέκτης  
 λυθὲναι δοκῇ πλεονέκτης  
 καὶ ἀνδοῦσαι, δὲ  
 ἢ παραγομένης.
5. ὅταν δὲ ἡμῶν ἢ διὰ  
 τὴν ἡμετέραν πλεονέκτης  
 καὶ αὐτὸν αὐτὸν πλεονέκτης  
 γὰρ γὰρ μ' ἀνδοῦσαι.

Von gleichem Charakter ist das Duett des Chores und des D in den Rittern v. 1111—1130 = 1131—1150: Vier Strophen jede zwei Systeme enthält, das erste von vier, das zweite von sechs Reihen stets mit katalektischem Prosodiacus als Schluss. Orchestratische Bewegung war mit diesem Liede nicht verbunden — Sonst ist noch zu erwähnen Hermipp. Strat. fr. 1 und Verbindung des ersten logaödischen Prosodiacus mit einem archilocheischen Prosodiakon hyporchematikon Cratin. petid. fr. 1.

Den zweiten logaödischen Parömiacus hat Anaxiphanes in den Tagenisten fr. 12 wahrscheinlich stichisch gebraucht analog dem anapästischen Parömiacus in den Oden des Kratinus (Bergk comment. p. 162):

ὡς οὐψώνης διατρέβειν  
ἡμῶν ἄριστον ἔοικεν.

Eupolis in Chrys. Genos fr. 1. 2. 3 vereinigt ihn mit dem folgenden zweiten logaödischen Prosodiacus zu einem einzigen Verse, in welchem die Cäsur zwischen den beiden Reihen immer beobachtet wird. Wie im anapästischen Parömiacus die dritte Länge zu dem Umfange eines ganzen Fusses gleich der vierten Länge eine zweizeitige Arsis, die erste Reihe ist hin rhythmisch eine Tetrapodie, die zweite eine Tripodie:

- fr. 1: ὦ καλλίστη πόλι πασῶν, | ὅσας Κλίαν ἐφορᾷ,  
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσθα νῦν τε μᾶλλον ἔσει.  
fr. 2: ἔδει πρώτον μὲν ὑπάρχειν | πάντων ἰσηγορίαν.  
fr. 3: πῶς οὐδ' οὐκ ἂν τις ὁμιλῶν | χαίροι τοιᾷδε πόλει,  
ἦν' ἔξεστιν πάντ' λεπτῷ | κακῷ τε τὴν ἰδίαν.

Anders misst Böckh metr. Pind. 115. Da die alten Metriker meist ohne Rücksicht auf den Rhythmus in viersilbige Feet eintheilen, so zerlegen sie die Reihen in einen Diiambus Ionicus a minori und nennen den Vers ἐπιωνικὸν πολυσχηστὸν, weil der Diiambus auch an zweiter Stelle den Spot annehmen kann. —

Die folgenden Compositionsweisen der Komiker mit den einfachen logaödischen Formen des Sophokles und Euripides nahe verwandt, namentlich die glykoneischen Strophen Systeme, sowie die choriambischen Logaöden, doch stehen die Komiker auch hier den subjektiven Lyrikern näher als den Dramatikern, die iambischen (d. h. die mit iambischen Reihen verbundenen) Logaöden sind entsprechend den iambischen Stro-



- ἀντ. πολλοῦ δ' ἐκάλινον παρ' ἔμοι  
 καὶ τοῖσιν εὖ φρονούσιν  
 τυγῶν ἄπεισιν διὰ τὴν  
 φιλοπατρίαν καὶ σοφίαν  
 5 ο παῖς ὁ Φιλοκλέωνος.  
 οὐδενὶ γὰρ οὕτως ἀγανῶ  
 ξυνεγενόμην οὐδὲ τρόποις  
 10 { ἐπεμάνην οὐδ' ἐξεχύθην.  
 τί γὰρ ἐκείνος ἀντιλέγων  
 οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος  
 τὸν φῦσαντα σεμνοτέροις  
 κατακοσμήσαι πράγμασι;

Die ersten sieben Verse sind diiambisch-choriambisch (d. h. synkopirter Glykoneus mit Anakrusis  $\cup - \cup \cup - \cup \cup -$ ), zu sich v. 2 und 5 ein katalektisch-iambischer Dimeter gesellt, beginnt das Eupolideische System von fünf Reihen, in der Strophe mit einem neuen Satze, in der Antistrophe mitten im Satze. Cäsur wird in den glykoneischen Systemen meist am Ende der Reihen beobachtet, aber da hier keine Marschbewegung findet, weniger regelmässig, als in dem anapästischen System. In Bezug auf den Polyschematismus des Anfangsfusses ist hervorzuheben, dass Aristophanes in dem Eupolideischen System die Form ausschliesst, in den eigentlichen glykoneischen Systemen dagegen wendet er nur spondeischen und trochäischen Schematismus an und vermeidet alle Auflösungen. Die Verse Ran. 1309 ff. kann nicht als Ausnahme betrachtet werden, diese Verse geradezu aus Euripides entlehnt sind, eine ähnliche Entlehnung scheint auch für Ran. 1251 und 1253 angenommen werden zu müssen.

Gebraucht werden die glykoneischen Strophen und Systeme a) wie von den Lyrikern für Hymnen und Gebete: I v. 551—564=581—594 Lied auf Poseidon und Pallas in dem aus hymnodischem Tone:

1. ἱππὶ' ἀναξ Πόσειδον, ᾧ  
 χαλκοκρότων ἱππων κύκος  
 καὶ χρεμετισμὸς ἀνδάνει,  
 καὶ κτανέμβολοι θοαὶ  
 μισθοφόροι τριήρεις.
2. μετρημένων θ' ἄμμιλλα λαμ-  
 προνομένων ἐν ἄρμασιν  
 καὶ βαρυνδαιμονούντων,

Φ1.1. οφείλει, σύμφωνα με  
αυτές και την άρ. 1  
ήμιν προσκομίζω.

817



ἀλλ' οὐ γὰρ οἶός τ' εἶμ'  
 ἄδειν. τί ποιήσω;  
 τηροῦμαι δ' ὑπὸ τῶνδ', ἐπεὶ  
 βούλομαι γε πάλαι μεθ' ὑ-      320  
 μῶν ἐλθῶν ἐπὶ τοὺς καδί-  
 σκους κακόν τι ποιῆσαι.

Ohne tragischen Ton, aber jedenfalls zur Verhöhnung des Euripides, der im Vorausgehenden und Folgenden spricht, singt der Chor in den von Euripides zu Tode gerittenen glykoneischen Systemen Ran. v. 1251 - 1260:

- ΧΟΡ. 1. τί ποτε πράγμα γενήσεται;  
 φροντίζειν γὰρ ἔγωγ' ἔχω,  
 τίς ἄρα μέμψιν ἐποίησε  
 2. ἀνδρὶ τῷ πολὺ πλεῖστα δὴ  
 καὶ κάλλιστα μῆλη ποιή-  
 σαντι τῶν ἔτι νυνί.  
 3. θανμάζω γὰρ ἔγωγ' ὅπη  
 μέμψεται ποτε τοῦτον  
 τὸν βακχεῖον ἄνακτα,  
 καὶ δέδοιχ' ὑπὲρ αὐτοῦ.

Ebenso ist hierher zu rechnen, wenn auch mit freierer Bildung. Ran. v. 1309—1328.

4. Die choriambisch-logaödischen Strophen mit Zulassung vereinzelter daktylischer oder iambischer Reihen schliessen sich an Anakreonteische Formen wie fr. 21 (auf Artemon) an, sind aber in ihrer weiteren Entwicklung als ein der Komödie eigenthümliches Metrum anzusehen, das sich im Ethos und Gebrauch am meisten mit den trochäischen Strophen der Komödie berührt, nur dass der Rhythmus viel bewegter ist und oft auf dem Höhepunkt des komischen Pathos steht, s. S. 566.

Ueber die Principien der Formbildung haben wir unten im Zusammenhang mit den choriambischen Elementen bei Sophokles und Euripides gehandelt, auf welche Stelle wir verweisen. Am instructivsten für den Gebrauch in der höchsten Erregung ist das Lied des Weiberchores in der Lysistrata v. 321—334—335—349: Die Weiber sehen Rauch und fürchten gebraten und geröstet werden. In dieser Noth rufen sie mit allen Kräften nach Wasser und flehen die Göttin an mit ihnen Wasser zu tragen.

στρ. πέτον πέτον, Νικοδίκη,  
 πρὶν ἐμπεπρωσθαι Καλύκην  
 τε καὶ Κρίτυλλαν περιφυσήτω  
 ὑπὸ τε νόμων ἀργαλείων



gehaltene Kommation der ersten Parabase in den Wolke  
512—517:

εὐτυχία γένοιτο τὰν|θρώπων, ὅτι προήκων  
ἐς βαθὺ τῆς ἡλικίας  
νεωτέροις τὴν φύσιν αὐτοῦ πράγμασιν χρωτίζεται  
καὶ σοφίαν ἐπασκεῖ.

' 00 — 0 — 0 . ' 00 — 0 .  
 ' 00 — — 00 —  
 0 ' 0 — — 00 — | — ' 0 — — — 0 —  
 ' 00 — 0 — —

Schärfer ausgeprägt mit Rücksicht auf den bewegten Inha  
v. 949—956=1024—1031:

ΧΟΡ. νῦν δειξέτον τῷ πεινῶν | τοῖς περιδεξίοις  
λόγοις καὶ φροντίσι καὶ | γνωμοτύποις μερίμναις,  
ὁπότερος αὐτοῖν λέγων | ἀμείνων φανήσεται.  
νῦν γὰρ ἅπας ἐνθάδε κίνδυνος ἀνείται σοφίας,  
ἥς περὶ τοῖς ἐμοῖς φίλοις | ἔστιν ἀγὼν μέγιστος.

0 ' 0 — — 00 — ' 00 — 0 — 0  
 0 ' 0 — — 00 — ' 00 — 0 — 0  
 0 ' 0 — — (0) 0 — ?  
 ' 00 — — 00 — ' 00 — — 00 —  
 ' 00 — 0 — — 0 — ' 00 — — 0 — 0

v. 3 ist jedenfalls verdorben, aber auch der antistroph  
Vers 1026:

εὐδαίμονες δ' ἦσαν ἄρ' οἱ | ζῶντες τότε ἐπὶ τῶν προτέρων,

der in der ersten Reihe ächt ist, stört in der zweiten  
0 — 00 — die Symmetrie, da schwerlich 0 — 00 — 00  
lesen werden darf — — 00 — 00 — .

Ueber die Composition von Vesp. v. 1450—1461 = 146  
1473 ist schon oben gehandelt. — Eccles. v. 969—972 =  
— 976 rechnen wir den iambischen Logaöden zu.

5. Daktylische Logaöden d. h. logaödische Reihen (α  
πρὸς δυοῖν und πρὸς τρισὶ) mit daktylischen Reihen verbu  
finden sich bei Aristophanes nur zweimal, beidemale in Hym  
an Götter, in der Sprache unzweifelhaft an die ältere chori  
Lyrik anklingend, sodass wir hier wie oft bei Aristophanes  
freie und gewandte Nachbildung einer älteren Stilgattung erken  
müssen. An Alkman ist nicht zu denken, wie das Parthen  
fragment Bergk P. L.<sup>4</sup> III, p. 35 beweist, dagegen liegt die Anal  
des Ibyceisch-simonideischen Stiles nahe.

Feierlich erhabenes Lied des Frauenchores gegen Ende





γῆς τε καὶ ἄλμυρᾶς θαλάσσης ἄγριον μοχλευτήν  
καὶ μεγαλῶνυμον ἡμέτερον πατέρ',  
Ἀλθέρᾳ σεμνότατον, βιοθρέμωνα πάντων  
τόν θ' ἱππονῶμαν, ὃς ὑπερ|λάμπροις ἀκτῖσιν κατέχει  
γῆς πέδον, μέγας ἐν θεοῖς | ἐν θνητοῖσι τε δαίμων.

ἀντ. ἀμφὶ μοι αὐτῇ, Φοῖβ' ἄναξ  
Δήλιε, Κυνθίαν ἔχων  
ὑψικέρατα πέτραν·  
ἦ τ' Ἐφέσου μάκαιρα πάγ|χρυσον ἔχεις  
οἶκον, ἐν ᾧ κόραι σὲ Λυ|δῶν μεγάλως σέβουσιν  
ἦ τ' ἐπιχώριος ἡμετέρα θεός,  
αἰγίδος ἡνίογος, πολιοῦχος Ἀθήνα·  
Παρνασίαν θ' ὃς κατέχων | πέτραν σὺν πύκταις σιλαγῇ  
Βάγκαις Δελφίσις ἐμπρέπων, | κωμαστῆς Διόνυσος.

6. Iambische Logaöden d. h. logaödische Reihen iambischen verbunden kommen neben den stichischen und symmetrisch gebrauchten Logaöden am häufigsten vor, stehen an Häufigkeit hinter den einfachen Formen zurück. Die iambischen Reihen sind Dimeter zu Tetrametern vereinigt, Trimeter Ithyphallici u. s. w. Der Unterschied der iambischen Logaöden des Aristophanes von denen der Tragiker ist wesentlich derselbe wie der Unterschied der iambischen und trochäischen Stropfen des Aristophanes von denen der Tragiker. In den ersten werden ἄλογοι in den iambischen Reihen an den ungleichen Stellen ohne Weiteres zugelassen, in den letzteren nicht; in ersteren sind synkopirte Reihen sehr selten, in den zweiten hören sie zu dem charakteristischen Typus. Es lassen sich hiernach die iambischen Logaöden der beiden Arten des Dramas und die Stellen, wo Aristophanes die Tragiker parodirt, leicht unterscheiden. Acharn. 1150—1161—1162—1163 zweitheilige Strophe: erster Theil logaödisch mit gehäuften Choriamben, zweiter Theil iambisch, entsprechend der Stimmung, welche aus heftigem Ingrimm in schadenfrohe Ironie übergeht.

Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος τὸν μέλειον | τῶν μελίων ποιητῆς,  
ὡς μὲν ἀπλῶ λόγῳ κακῶς | ἐξολέσειεν ὁ Ζεὺς·  
ὃς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Ἀθήναια χορηγᾶν ἀπέλυσ' ἄδειπνον.  
ὃν ἔτ' ἐπίδοιμι τευθίδος δέομενον, ἢ δ' ὠπτημένη  
σιζονσα πάραλος ἐπὶ τραπέζῃ κειμένη  
ὀκέλλοι· κἄτα μέλλ' ἰσχυρὸς λαβεῖν αὐτοῦ κτών | ἀρπάσσεια φεύγει.

Die Ueberlieferung v. 1050 τὸν ξυγγραφῇ, welche höchst wahrscheinlich eine in den Text gerathene, erklärende Glosse ist, corrupt, wie die Antistrophe zeigt, die Conjectur von Elm.

desen Nomos des Phrynis und seiner Nachfolger entlehnten  
tänzlich-daktylischen Pflanz oder die Maiaie und die Musik  
de modernen Dithyramben. Wir besitzen nur noch ein Lied  
dieser Art, den Cento in dem Ran. v. 1331—1394. Die tragischen  
Phrasen dieses Liedes sind vorwiegend dem Euripides, einzelne  
gleich auch, wie es scheint, anderen Dichtern entlehnt (cf. schol.  
ad l. 1.) und die Mischung der Metren, unter denen sich aus-  
ge-  
füllt auch ein dochmischer Trimeter findet v. 1346 *ὅτ' ἔ*  
*τίλλαν ἀποσφύγεν' ἄρ' ἔπειτα φανερὸν ἔπειτα*, zu parodischen Zwecken  
betrieben. Dieser Cento ist jedoch keineswegs eine bloße Zu-  
sammenwürfelung abgeleiteter tragischer Phrasen, sondern ein  
Weiterstück aristophanischer Komik, nirgends sind voraus-  
setzungen schließ annehmen. Nicht hierher gehört der Cento des  
Rhetorik in dem Av. v. 904—953, in welchem Fragmente  
der chorischen Lyriker enthalten sind.

Einzelgesanges war aber freilich nichts Anderes als die notwendige Consequenz der auch im socialen Leben und im Denken eingetretenen Entfesselung des Individuums, das seiner jungen Freiheit froh damals auf allen Gebieten sich fast schrankenlos geltend zu machen begann. Aus den Chorliedern verschwindet der Reichthum an Strophengattungen, die Logaöden und die erwähnten neuen Bildungen treten immermehr dominirend hervor und lassen den alten Strophengattungen nur eine secundäre Stellung, beide Tragiker greifen aber in das metrische Gebiet der chorischen Lyrik hinüber, welches Aeschylus von seinen Dramen fern gehalten hat. Euripides hat den Synkretismus in den logaödischen und dochmischen Liedern am weitesten getrieben, er ist aber nicht bloss Synkretist, sondern auch Eklektiker, bald gebraucht er die Strophengattungen der älteren Tragödie und der chorischen Lyrik besonders zu effectvollen Contrasten, z. B. Daktylo-Epitriten mit hesychastischem Tropos im Gegensatze zu leicht beweglichen Logaöden, bald lässt er sich schrankenlos in Logaöden gehen ohne Rücksicht auf die poetische Grundstimmung, bald tragen seine monodischen Metren einen ausgesprochen mimetischen Charakter und dienen nur als bequeme Unterlage einer *ποικίλη μουσική*, wie sie im aulodischen Nomos und jüngeren Dithyrambus gebräuchlich war. Es hat dies metrische Verhältniss der drei Tragiker zu einander theils in der allgemeinen Geschichte der metrischen Kunst, theils und hauptsächlich in dem grossen Umschwung, der sich allmählig in der Tragödie vollzog, seinen tiefsten Grund, einem Umschwung, auf den wir hier nicht näher eingehen können: Nach Aeschylus verliert die Tragödie trotz des fast zunehmenden Reichthums an Sentenzen doch an tiefsinnigem, religiös-ethischem Ideengehalt, straffem Bezuge der Handlung auf die ewigen sittlichen Mächte und die ausgleichende göttliche Gerechtigkeit, hiermit zugleich an Erhabenheit der Charaktere und Wechsel der Stimmungen der Chores; sie gewinnt durch detaillirte Zeichnung an individuelle Charakter (bei Euripides sogar trivial-menschliche Charaktere mit allen Schattenseiten), an realistischer Lebenswahrheit und an grösserer dialektischer Kunst in der Schürzung und Lösung des Knotens, der freilich bisweilen durch einen *θεός ἐκ μηχανῆς* gelöst werden muss, in den *ἀπαι* des Euripides, welche wie eine Bildergalerie pathologischer Seelenzustände erscheinen, auch in malerischer, mit breitem Pinsel hervorgerufener Wirkung. Hi

überstandener Erregung herauszinken oder sich wie in den lyrischen Klaggesängen dem vollen Pathos des Schmerzes hingeben. Von dieser Art sind die Logablen des Thronst. im Agamemnon v. 1409 und in den Choeptoren v. 315, wo die Eltern von Agos an der Leiche ihres toten Fürsten und Orestes und Elektra an Grabe des Vaters trauern, ebenso in dem Klaggesang der Penelope um die gesunkene Größe des Reiches v. 633; dieselbe weiche Bewegung spricht sich in dem Strophenspaar des Agamemnon v. 717 aus, in dem Helena mit dem Löwenjungen verglichen wird. Wahrscheinlich wurden diese Strophen in der sanften lyrischen oder molydischen Tonart gesungen, vgl. Aristot. poet. 19, 2. An anderen Stellen tritt in den Logablen, besonders in chorambischer Bildung, eine heftige Erregtheit und Leidenschaft hervor: in der Todtenbeschreibung des Darius Pers. v. 633, in dem Angetraße und dem Flehen der verfolgten Danaiden und in den Schrecknissen des Krieges bedröhten Thebanerinnen Suppl. v. 40, Sept. 231, im Agamemnon v. 177 in dem schmerzhaften Antagonismus zwischen väterlicher Vaterliebe gegen

7

ein holdes Kind und stolzer Feldherrnehre. Mit dem leidenschaftlichen, dumpf gepressten Tone dieser Chorlieder stimmt die für die Parodos der Supplices v. 69 von Aeschylus selbst bezeugte ionische oder hypodorische Harmonie, die bei ihrem eigenthümlichen Ethos (οὐτ' ἀνθρῶν οὐδὲ λαρὸν und zugleich ἐκλελυμένον) sonst nur in den tragischen Monodien zugelassen wurde. Plut. mus. 17; Athen. 14, 658; Aristot. probl. 19, 30, 49.

Der bald weichere, bald leidenschaftlichere Ton bedingt eine zwiefache Form des logaödischen Metrums. In beiden Formen sind die Logaöden vielfach mit trochäischen und iambischen Reihen gemischt, die jedoch nicht den raschen Gang der logaödischen Strophen Pindars haben, sondern wie in den trochäischen und iambischen Strophen des Aeschylus pathetischen Charakter tragen, d. h. sehr häufig mit Synkope gebildet sind, nur selten mit Auflösung oder irrationaler Thesis. Die logaödischen Reihen selber sind Tetrapodien und Tripodien mit vorwiegend thetischem Ausgange, der katalektische Glykoneus ist im Ganzen nicht häufig, und namentlich werden glykoneische Systeme in strengen Unterschiede von den späteren Tragikern und den Komikern nicht zugelassen, während dagegen choriambische Systeme vorkommen. Neben diesen allgemeinen metrischen Gesetzen treten die beiden oben bezeichneten logaödischen Strophengattungen des Aeschylus durch sehr significante Unterschiede von den logaödischen Strophen aller übrigen Dichter hervor:

1. Die Strophen der ersten Art sind durch das Vorwalten der logaödischen Tripodien (des ersten und zweiten Pherekrates) charakterisirt, die nur selten katalektisch oder anakrostick gebraucht sind und, was besonders bezeichnend ist, meist dreimal unmittelbar hinter einander vorkommen. Ihre Zahl steigt in einzelnen Strophen z. B. Sept. v. 295—300 auf das Doppelte namentlich, wenn sie von anderen Reihen unterbrochen sind. Es ist anzunehmen, dass der akatalektische Pherekrates rhythmisch die Geltung einer Tetrapodie hat — υ — ω — —, wodurch er sich dem Charakter der synkopirten Trochäen annähert. Zwischen den Pherekrateen treten die Glykoneen, aber doch nur als secundäre Reihen, namentlich in Verbindung mit dem Pherekrates (Priapeus), dreimal hinter einander Agam. v. 685—687, ausnahmsweise der Prosodiacus, längere logaödische Reihen finden sich in dieser ersten Art nirgends, Reihen πρὸς δύοιν und πρὸς τρισίν sehr selten. Den Pherekrateen rhythmisch gleich stehen

Para. v. 563—575—576—583.

καὶ δ' ἄρα σπυριγίῃσιν, καὶ,  
 ἰσχυρίεσσι κατὰ δυνάμειν, δὲ,  
 δυνάμει δ' αὖτις ἰσχυρίεσσι, δὲ,  
 ἰσχυρίεσσι: αὖτις καὶ δυνάμειν, κατὰ δ' ἰσχυρίεσσι  
 αὖτις δ' ἄρα, δὲ (δὲ),  
 αὖτις δ' ἰσχυρίεσσι  
 κατὰ δυνάμειν αὖτις.  
  
 γυναικίῃσιν δ' αὖτις δυνάμειν, καὶ,  
 αὖτις κατὰ δυνάμειν, δὲ,  
 αὖτις κατὰ δυνάμειν, δὲ  
 αὖτις δ' ἄρα δυνάμειν αὖτις κατὰ δυνάμειν  
 αὖτις δ' ἄρα, δὲ (δὲ),  
 αὖτις κατὰ δυνάμειν  
 αὖτις κατὰ δυνάμειν αὖτις.

ἰσχυρίεσσι, deren erste daktylisch, die beiden folgenden  
 raitisch sind, alle drei akatalektisch, und ein Priapem  
 auch drei monopedische Interjectionen von einander ge-  
 dem Schluss bilden zwei iambische Reiben mit einem

dazwischen stehenden akatalektischen Pherekrateus. — v. 590 = 591 — 597:

τοὶ δ' ἀνὰ γᾶν Ἀσίαν δὴν  
οὐκ ἐτι περσονομοῦνται,  
οὐκ ἐτι δασμοφοροῦσιν  
δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις,  
οὐδ' ἐς γᾶν προκίττοντες  
ἄρξονται βασιλείᾳ  
γὰρ διόλωλεν ἰσχύς.

Strophe der einfachsten Composition: sieben akatalektisch podieen und zwar vier daktylische und drei pherekrateisch wechselndem Daktylus. Man fühlt heraus, dass diese Strophe dem Aeschylus nichts sein konnte als eine leichte Modifikation einer daktylischen. — Eine freiere Bildung, offenbar durch die Duettform, enthält das ἀμοιβαῖον zw. Xerxes und Chor v. 1014 — 1025 = 1026 — 1037:

- ΞΕ. πῶς δ' οὐ; στρατὸν μὲν τοσοῦτον φθίσας πέπληγμαί.  
ΧΟ. τί δ' οὐκ; ὅλωλεν μεγάλως τὰ Περσᾶν.  
ΞΕ. ὄρῃς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ὅλης στολᾶς;  
ΧΟ. ὄρῳ ὄρῳ.  
5 ΞΕ. τάνθε τ' οἶστοδέγμονα;  
ΧΟ. τί τούδε λίγεις σεσωσμένον;  
ΞΕ. θησανφὸν βελέεσσιν.  
ΧΟ. βαιά γ' ὥς ἀπὸ πολλῶν.  
ΞΕ. ἱσπανίσμεθ' ἀρωγῶν.  
10 ΧΟ. Ἰάνων λαὸς οὐ φουγάχμας.

υ' υ' — — υ' — — υ' — — υ' — —  
υ' υ' — — υ' — — υ' — — υ'  
υ' υ' — — υ' — — υ' — — υ'  
υ' υ' — —

5 υ' υ' — — υ' — — υ' — — υ'

υ' υ' — — υ' — — υ' — — υ'

υ' — — υ' — — υ' — — υ'

υ' υ' — — υ' — — υ'

υ' υ' — — υ' — — υ'

10 υ' υ' — — υ' — — υ' — — υ'

Die vier ersten Verse lauten mit einer iambischen Dipodie auf welche in der zweiten Reihe des zweiten Verses ein akatalektischer Pherekrateus, des dritten Verses ein katalektischer Glykoneus folgt, v. 5 — 9 gleichfalls ein katalektischer Glykoneus und drei akatalektische Pherekrateen, welchen eine iambische podie vorausgeht (die einzige nicht synkopirte Reihe) und dreifach synkopirter iambischer Trimeter folgt. — Sept.



4—581 (lückenhaft) — 582—589:

v. 41' αἴνεος παρὰ νείκερος·

derer ehre (ist) glück,

"gewissen yōus nicht kühn derer dēstōs"

als pōs der verdammte Hōus ehre der dēstōus;

stōs nicht' lōus' und nicht' der yōus lōus

ist' Endes anstōus."

u. u. — — — — —

u. u. — — — — —

u. u. u. — — — — —

u. u. — — — — —

u. u. u. — — — — —

u. u. — — — — —

akataktische Pherekraten, deren jedes eine iambische, einmal ein Glykoneus vorausgeht. Zu bemerken ist der selten ohne Synkope gebrauchte iambische Trimeter v. 7, mit der erste dreimal synkopiert ist. — Das zweite Ständdinner Tragödie v. 630 enthält in unmittelbarer Folge drei dichte Synagogen, die einen übereinstimmenden Bau zeigen. Synagge beginnt mit mindestens drei Pherekraten, dann

verbinden sie sich mit anderen Reihen, am Schlusse einer je Syzygie stehen gleichmässig zwei Pherekrateen und ein Priap. Die anlautenden Pherekrateen sind unrichtig für Dochmien gehalten worden, obwohl die letzteren nicht überall abzuweisen sind.

Erste Syzygie v. 630—642=643—655:

- νῦν ὅτε καὶ θεοὶ Διογενεῖς κλύοιτ' εὐκταῖα γένει χεούσας·  
 μήποτε πυρίφατον | τάνδε Πελασγίαν  
 τὸν ἄχορον βοᾶν | κτίσαι μάχλον Ἄρη,  
 τὸν ἀρότοις θερίζοντα βροτοὺς ἐν ἄλλοις,  
 5 οὔνεκ' ᾤκτισαν ἡμᾶς,  
 ψῆφον δ' εὐφρον' ἔθεντο,  
 αἰδοῦνται δ' ἐκέτας Διὸς, ποίμναν τάνδ' ἀμείγαρτον·

- / 00 — 0 — / 00 — 0 — — / 00 — 0 — —  
 / 00 00 0 — / 00 0 —  
 / 0 — 0 — 0 — 00 0 —  
 / 0 — 0 — / 00 — 0 —  
 5 / 0 — 00 — —  
 / — — 00 — 0  
 / — — 00 — 0 — / — — 00 — 0

Vers 3 müssen wir einen dochmischen Dimeter gelten lassen, die vorausgehenden fünf Reihen sind Pherekrateen, v. 4 besteht aus einer katalektisch-trochäischen Tripodie (nicht Dochmi) und einem Pherekrateus, der Schluss ist genau derselbe wie den beiden folgenden Syzygien.

Zweite Syzygie v. 656—665=666—677:

- τοιγὰρ ὑποσκήϊων ἐκ στομάτων ποτάσθω φιλότιμος εὐχα·  
 μήποτε λοιμὸς ἀνδρῶν  
 τάνδε πόλιν κενώσῃ·  
 μηδ' ἐπιχωροῖς (στάσις)  
 5 πτώμασιν αἵματῖσαι πέδον γῆς.  
 ἦβας δ' ἄνθος ἄδρεπτον  
 ἔστω, μηδ' Ἀφροδίτας  
 ἐννάτωρ βροτολοιγὸς Ἄρης κέρσειεν ἅπτον.

Nach fünf Pherekrateen, von denen keiner dochmisch zu messen ist, folgen gegen den Schluss des ersten Satzes zwei logaödische Tetrapodien, die eine ein katalektischer erster Glykoneus, zweite eine akatalektische πρὸς δυοῖν (eine sehr seltene Form in dieser Strophenart, wie oben bemerkt). Die Strophe gehört zu den sehr wenigen rein logaödischen des Aeschylus.

Dritte Syzygie v. 678—687=688—697:

- ἀντ. μηδέ τις ἀνδρουμῆς λοιγὸς ἐπιθίτω τάνδε πόλιν δαΐζων,  
 ἄχορον ἀκλῆαριν δακρυογόνον Ἄρη  
 βοᾶν τ' ἐνδημον ἐξοκλῖζων·



1488=1505—1512 nach der metrisch sicheren Ergänzung  
Schütz und Weil:

- στρ. ἡ μέγαν, <ἡ μέγαν> οἴκοις  
δαίμονα καὶ βαρύνῃσιν αἰνεῖς,  
φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον ἀ|τηρᾶς τύχας ἀκορίστου.  
ἰὴ ἰὴ, διαὶ Διὸς παναιτίου πανεργέτα.  
5 τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;  
τί τῶνδ' οὐ θεόκραντόν ἐστιν;
- ἀντ. ὥς μὲν ἀναίτιος εἰ <σὺ>  
τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;  
πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλ|λήπτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ.  
βιάζεται δ' ὁμοσπόροις ἐπιρροαῖσιν αἱμάτων  
5 μέλας Ἀρης, ὅποι δὲ καὶ προβαίνων  
πάχνηα κουροβόρῳ παρέξει.

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 5 . . . . .  
 . . . . .

Die Syzygie hat einige Aehnlichkeit mit Suppl. v. 556 insofern, als zwei (anakrusische) Pherekrateen und ein iambi Tetrameter zusammenstehen und eine zweite längere iamb Reihe (dort eine Pentapodie, hier eine Hexapodie) vorkommt. Die Bildung ist in beiden Syzygieen freier als gewöhnlich, nämlich wirken die nicht synkopirten Iamben, die in unserer Syzygie ununterbrochen in grosser Zahl aufeinander folgen, fast fremdlich. In beiden ist eine Annäherung an den sophokleischen Stil zu bemerken. — Die Choephoren enthalten entsprechend der schwermüthigen und dumpfbrütenden Stimmung, welche im ersten Drittel des Stückes herrscht, zahlreiche Logaöden in herrlichen Kommos zwischen Orestes, Chor und Elektra an dem Grabe des Vaters und Königs. Zu beachten ist, dass mit dem eintreten der energischen Hebung der Stimmung iambische Strophen eintreten, am Schlusse v. 466 sinkt die Stimmung wieder etwas und wird im Gedanken an die blutigen That (Muttermord) zaghaft und wehmüthig, weshalb wieder Logaöden eintreten. v. 315—322=332—340:

ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι φάμενος ἢ τί ῥέξας  
τύχοιμ' ἄγκαθεν οὐρίσας, ἔνθα σ' ἔχουσιν ἐνναί;  
σκότω φάος ἀντίμοιρον· χάριτες δ' ὁμοῖας  
κίκληνται γόος εὐκλεῆς προσθοδόμοις Ἀρεΐδαίς.

*elamur e' de elatōm elatōm elatōm*  
*elamur elatōm elatōm elatōm*  
*elamur elatōm elatōm elatōm*  
*elamur elatōm elatōm elatōm.*

Trophe beginnt mit einem Phokrosion (nicht Dochmius-) Glykoneus, es folgen zwei synkopierte iambische Hexa-  
 men und ein iakchischer Trimeter, den Schluss bilden drei  
 diache Tripodien (zwei mit Anakrusis), die erste mit zwei  
 den, die beiden andern Phokrosion. — v. 380—385. —  
 389 geben wir die Antistrophe, weil wir die Strophen  
 für kritisch sicher halten:

*elamur e' de elatōm elatōm*  
*elamur elatōm elatōm elatōm*  
*elamur elatōm elatōm elatōm*  
*elamur elatōm elatōm elatōm.*

3. *elamur e' de elatōm elatōm elatōm*  
*elamur elatōm elatōm elatōm elatōm.*

daktylische Tripodien und zwei Phokrosion, deren erster  
 zweifach ist, zum Schlusse zwei anapaestisch-logaöische

Tetrapodieen (Glykoneus und Reihe *πρὸς δυοῖν*). — v. 385—410—417 (*πυκὰ — εντ' = κέαρ*): auf eine synkopirte iambische Hexapodie folgen vier akatalektische Pherekrateen und ein iambischer Trimeter, die beiden letzten Verse sind stark verdorben. — v. 466—470 = 471—475 kleine rein logaödische Syzygie aus drei Pherekrateen und zwei Glykoneen. — So finden sich in den Choephoren nur noch einmal logaödische Reihen in dem *ἐφύμνιον* der Syzygie des zweiten Stasimor 806—811 = zwischen 819 und 820:

τὸ δὲ καλῶς πτάμενον, ὃ μέγα ναίων  
στόμιον, εὐ δὸς ἀνάγειν (Weil) δόμον ἀνδρὸς  
καὶ νιν ἐλευθερίως  
λαμπρῶς ἰδεῖν φίλοις

5 ὕμνασιν θνοφεράς καλύπτρας.

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

5 ~~~~~

Die beiden Adverbia *ἐλευθερίως λαμπρῶς* sind schwer erträglich, an dem Genitiv *καλύπτρας* ohne *ἐκ* nehmen wir jedoch keinen Anstoß. Der zuversichtliche Ton dieses Gebetes in wüthiger Grundstimmung bedingt schwungreichen Rhythmus, beiden Pherekrateen haben eine aufgelöste Arsis und sind ebenfalls aufgelösten katalektisch-trochäischen Dipodieen verbunden, eine Form, die den übrigen Strophen fremd ist, Schlussverse sind nach der gewöhnlichen Norm gebildet.

2. Die logaödischen Strophen der zweiten Art sind in ihrer Eigenthümlichkeit nicht sowohl durch die Beschaffenheit der logaödischen Reihen, als vielmehr durch die hier gemischten daktylischen Reihen und Verse bestimmt. Letzteren, hinter denen die Logaöden, Iamben und Trochäen zurückstehen, zeigen eine sehr mannichfache Form; wir finden sie bald in continuirlicher Folge der daktylischen Füße wie der an das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* erinnernden Heptapodie Hiket. *Ζηνὸς ἔφαψιν· ἐπωνυμία δ' ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰὼν*, d. Hexameter v. 69, bald auch mit häufiger Synkope der Trochäen, wodurch die daktylische Hexapodie und Tetrapodie zum choriambischen Trimeter und Dimeter wird; so erscheinen z. B. Choriamben mit Anakrusis vor einem ersten Pherekrateen S. 324 *ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν περδομέναν ἄτιμος*, drei Ch



v. 646—651=652—656:

ἀντ. οὔτε γὰρ ἄνδρας πότ' ἀπώλλν πολεμοφθόροισιν ἄταις,  
 θεομήτωρ δ' ἐκικλήσκειτο Πέρσαις, θεομήτωρ δ'  
 ἔσκεν, ἔπει στρατὸν εὖ ποδοῦχει. — ἐή.

/ 00 — — 00 — / 00 — 0 — 0 — —  
 00 / — 00 00 — — 00 — —  
 — 00 — 00 — 0 — —

choriambisch-logaödisch mit einem ionischen Tetrameter.  
 die folgende Syzygie v. 657—664=665—671, die als logai-  
 iambisch mit einem dochmischen Dimeter zu bezeichnen  
 s. unten die Dochmien; — die schliessende Epode v. 672  
 die theilweise stark verderbt ist, scheint daktylisch-loga-  
 zu sein. — Während wir in den Persern nur in den Anf-  
 stehen, finden wir in den Septem die Gattung in reif-  
 Blüthe vertreten: v. 321—332=333—344 eine wechselvo-  
 klar entwickelte Syzygie:

οἴκτρον γὰρ πόλιν ὥδ' ὠγυγίαν  
 Ἄϊδα προῖάψαι, δορὸς ἄγραν  
 δουλίαν, παφαρᾶ σποδῶ,  
 ὑπ' ἀνδρὸς Ἰλχαιοῦ πεδύθην  
 5 περθομένην ἀτίμως,  
 τὰς δὲ κειρωμένας ἄγεσθαι,  
 αἰαῖ, νέας τε καὶ παλαιὰς  
 ἱππηδὸν πλοκάμων, περι-  
 ρηγνυμένων φαρέων· βοᾷ δ'  
 10 ἔκκινουμένα πόλις,  
 λαῖδος ὀλλυμένας μίξοθρόον·  
 βαρείας τοι τύχας προταρβῶ.

/ — — 00 — — 00 —  
 / 0 00 — — 00 0  
 / 0 — 00 — 0 — —  
 0 / 00 — 00 —  
 5 / 00 — 0 —  
 / 00 — — 0 — 0 —  
 0 / 0 — 0 — 0 —  
 / 00 00 — 0 —  
 10 / 0 — 0 — 0 —  
 / 00 — 00 — — 00 —  
 0 / — — 0 — 0 — —

Zweitheilig, aber sehr scharf ausgeprägt mit logaö-  
 choriambischem Schlusse wie öfters im Agamemnon in  
 Syzygie Sept. v. 911—921=922—933. S. oben § 31, S.  
 Der Grund des Ueberganges aus den tragischen Iamb-





|   |   |    |   |    |             |
|---|---|----|---|----|-------------|
| 6 | ⌣ | υυ | — | υυ | —           |
|   | ⌣ | υυ | — | υυ | — υυ —      |
|   | ⌣ | υυ | — | —  | υυ —        |
|   | ⌣ | υυ | — | —  | υυ — — υυ — |
|   | ⌣ | υυ | — | υ  | — —         |

Iambisch-logaödisch mit zwei Pherekrateen und am Schluss mit zwei Glykoneen und einem Pherekrateus (die iambisch Reihen sind theilweise verdorben) ist die Syzygie v. 556—564 = 564—573. — Die Orestie hat keine Strophen dieser Art anzuweisen mit Ausnahme der zweitheiligen Strophe Agam. 192—204 = 205—217, die annähernd schon der folgenden Kategorie zuzurechnen ist. (S. oben § 31).

3. Logaödische Schlüsse von mehreren Reihen bis sechs oder auch von einer einzigen Reihe in iambischen, trochäischen und dochmischen Strophen liebt Aeschylus in so hohe Maasse, dass sie in unmittelbar aufeinander folgenden Syzygien öfters vorkommen. Es wird hierdurch einerseits das schwunghafte Pathos der Iamben gemildert, andererseits bei choriambischer Bildung noch gesteigert. Längere logaödische Schlüsse haben die Hiketides v. 95—102 = 103—110 und 111—121 = 122—132. Agam. v. 224—227 = 234—237 drei Pherekrateen 380—384 = 398—402 drei Pherekrateen und ein Priapeus, ebenso in den beiden folgenden Syzygien v. 416—419 = 433—436 zwei Pherekrateen und ein Priapeus, 450—455 = 469—474 zwei Priapeen, zwischen ihnen zwei Pherekrateen.

Die vereinzelt logaödischen Reihen kommen nicht allein als Schluss der ganzen Strophe, sondern auch am Schlusse eines Satzes innerhalb der Strophe vor, sehr selten ist eine logaödische Reihe der ganzen Strophe vorausgeschickt. Fast immer sind diese Reihen Merkzeichen der Strophencomposition. Per. v. 258 *Πέρσαι τόδ' ἄχος κλύοντες*, 270 und 271 *τᾶσδ' αἰ' Ἀσίδος ἦλθεν αἶας δᾶν Ἑλλάδα χώραν*, 556 und 557 *τόξαρχι πολιάταις*, | *Σουσίδαις φίλος ἄκτωρ*; 1045 *οἱ μάλα καὶ τόδ' ἀγχι* — Sept. v. 350 in der Mitte am Schlusse eines Satzes *ἀριστερὴ φεῖς βρέμονται*; 485, 567, 688, 701 viermal am Schlusse von dochmischen Strophen (s. unten § 53), einmal ein akatalektischer Glykoneus, dreimal ein akatalektischer Pherekrateus, an Stelle des letzteren steht einmal v. 420 eine akatalektisch-trochäische Tripodie *ὀλομένωνν ιδέσθαι*, v. 900—910 *ἀντ.* am Schlusse der beiden Sätze *δι' ὧν αἰνομόροις*, | *δι' ὧν νεῖκος ἔβα καὶ θανάτου τέλος*. — *οἱ*



|   |    |   |    |    |    |    |   |    |   |   |   |   |
|---|----|---|----|----|----|----|---|----|---|---|---|---|
|   | υ  | / | υ  | —  | /  | υυ | — | υ  | — | υ | — | υ |
|   | υυ | / | υ  | —  | υ  | —  | — |    |   |   |   |   |
|   | υυ | / | —  | υυ | —  | υ  | — | —  |   |   |   |   |
|   | υ  | / | υ  | —  | —  | υυ | υ |    |   |   |   |   |
| 5 |    | / | υυ | —  | υυ | —  | υ | —  | — |   |   |   |
|   | υ  | / | υ  | —  | /  | υυ | — | υ  | — | υ | — | — |
|   | υυ | / | υ  | —  | υ  | —  | / | υυ | — | υ | — | — |
|   | υ  | / | υυ | —  | υυ | —  | υ | —  | — |   |   |   |

Als *ἀνακλώμενοι* können aufgefasst werden v. 1 u. 6 zu Reihe, v. 2 und etwa 7 erste Reihe katalektisch. Viel n liegt aber für v. 1 und 6 die Theilung in einen Diiambus einen akatalektischen ersten Glykoneus. Mag man aber die oder die andere Messung bevorzugen, die Syzygie ist entschieden logaödisch und besteht wesentlich aus logaödischen Tetrapod (Glykoneen und zwei Tetrapodien *πρὸς δυοῖν*), der einzige Plkrateus τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ ist akatalektisch und rhythm einer Tetrapodie gleich, sonst finden sich zwei *ἀνακλώμενοι*, akatalektischer und ein katalektischer. Die Abweichung den logaödischen Stilgesetzen des Aeschylus ist augenfällig.

Die zweite logaödische Syzygie des Prometheus v. 54 553 = 554 — 560, die wir nach den charakteristischen Besttheilen als anapästisch-logaödisch mit einer daktylischen mehreren trochäischen (bez. iambischen Reihen) zu bezeichnen haben, ist dem Aeschylus gleichfalls fremd, sie gehört zu zuletzt entwickelten logaödischen Compositionsweisen, über welche wir später zu sprechen haben:

|   |              |           |                 |         |            |         |      |     |     |       |
|---|--------------|-----------|-----------------|---------|------------|---------|------|-----|-----|-------|
|   | φῆρ'         | ὅπως      | ἄχαρις          | χάρις,  | ὦ          | φίλος,  | εἰπὲ | ποῦ | τίς | ἀλκά, |
|   | τίς          | ἐφαμερίων | ἄρηξις;         | οὐδ'    | ἐδέρχθης   |         |      |     |     |       |
|   | ὀλιγοδρανίαν | ἄικκον,   |                 |         |            |         |      |     |     |       |
|   | ἰσύνειρον,   | ἤ         | τὸ              | φωτῶν   |            |         |      |     |     |       |
| 5 | ἀλὰν         | γένος     | ἐμπεποδισμένον; | οὔποτε  | —          | —       |      |     |     |       |
|   | τὰν          | Διὸς      | ἁρμονίαν        | θανατῶν | παρεξίαισι | βουλαί. |      |     |     |       |
|   | υυ           | /         | υυ              | —       | υυ         | —       | υυ   | —   | υ   | —     |
|   | υυ           | /         | υυ              | —       | υ          | —       | υ    | —   | υ   | —     |
|   | υυ           | /         | υυ              | —       | υ          | —       | —    |     |     |       |
|   |              | /         | υ               | —       | υ          | —       | υ    | —   | —   |       |
| 5 | υυ           | /         | υυ              | —       | υ          | —       | υυ   | /   | υυ  | —     |
|   |              | /         | υυ              | —       | υυ         | —       | /    | υ   | —   | υ     |

Im Uebrigen finden sich im Prometheus nur vereinzelte logaödische Reihen, v. 397 als Anfang einer ionischen Strophe Στένω σε τὰς οἰλομένας τύχας, Προμηθεῦ, v. 166 τὰν ἀλώτον ἔλμῃ τις ἀρχάν logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν*

— B. den Daktylo-Epitriten in der Medea oder in Folge bedeutender Einmischung von charakteristischen akroemmetrischen Reihen in Rede sein kann. Ohne Zweifel hängt dies mit der veränderten Stellung des Chores zusammen, der nicht mehr wie bei Aeschylus selbstthätig in die Handlung eingreift, sondern immer nur seine individuelle Stellung einnimmt. Bei der Zurückdrängung der übrigen Strophengattungen aus dem tragischen Chorgesange nimmt aber die Mannichfaltigkeit der lyrischen Bildungen um so grösser; es zeigt sich ein Reichthum der lyrisch-epischen Strophenzusammensetzung, der über die nur auf zwei Grundformen beschränkten Logaöden des Aeschylus weit hinausgeht. Wir haben diesen Umschwung der tragischen Versmetrik nach den uns vorliegenden Resten der dramatischen Kunst auf Sophokles zurückzuführen; Euripides adoptirt die sophokleischen Logaöden, ohne indess die älteren durch Aeschylus ausgebildeten Chormetra in dem Grade wie Sophokles zu verdrängen, ähnlich wie sich Sophokles in seinen späteren Tragödien den durch Euripides eingeführten monodischen Metren

zuwendet. Man könnte nun leicht denken, dass Sophokles für seine Chormetra die logaödischen Stilarten des Simonides, Pindar und Aeschylus herübergenommen habe, aber es finden sich nur selten bei ihm oder bei Euripides Strophen, die das Gepräge jener Stilgattungen tragen. Lässt sich gleich in manchen Formen die Analogie mit Aeschyleischen und Simonideischen Bildungen nicht verkennen, so stehen doch die Sophokleischen Logaöden als eine wesentlich neue metrische Schöpfung da, die durch die Mannichfaltigkeit freier individueller Gestaltung charakterisirt ist. Sehr bedeutsam ist hierbei die Aufnahme der durch die subjektiven Lyriker ausgebildeten logaödischen Formen, die der früheren Tragödie und der objektiven Lyrik gleich fern standen und bisher nur in die Komödie Eingang gefunden hatten, keineswegs aber hat eine blosser Nachbildung, sondern nur eine freie Verwerthung mancher in der subjektiven Lyrik ausgebildeter Formen stattgefunden.

Im Folgenden erörtern wir zunächst die charakteristischen Formen in den logaödischen Strophen des Sophokles und Euripides und schliessen sodann die Eintheilung in Species (*εἶδη*) oder Compositionsweisen an, welche durch das Vorherrschen gewisser metrischer Elemente bestimmt werden.

1. Die glykoneischen Systeme (vgl. S. 571), welche bei Aeschylus noch nicht, wohl aber schon bei den subjektiven Lyrikern auftreten, sind bei Sophokles und Euripides eine so geläufige Form, dass sie bloss im *Aias*, in der *Medea* und *Hecuba* fehlen in der Komödie sind sie auf die oben angegebenen Fälle beschränkt. Der Daktylus nimmt gewöhnlich die zweite Stelle ein z. B. *Androm.* 502:

ἄδ' ἐγὼ χέρας αἵματηράς βρόχοισι πεκλημένα | πέμπομαι κατὰ γαῖας.

Erste Glykoneen (mit dem Daktylus an erster Stelle) kommen bei Sophokles und Aristophanes vor:

Trach. 118: Κρήσιον· ἀλλὰ τις θεῶν | αἶψ' ἀναμπλάκητον Ἴαδα σφ  
δόμων ἐρύκει. Electr. 1058; Antig. 106; Philokl. 687  
Equit. 531; Nub. 563;

dritte Glykoneen (Epichoriamben) sind bei Euripides häufig *Helen.* 1332:

οὐδ' ἦσαν θεῶν θυναί, | βωμοῖς τ' ἄφλεκτοι πέλαντοι· | πηγῆς ἢ  
ἀμπαύει δροσεράς | λευκῶν ἐκβαλεῖν ἑδάτων | πίνουσι  
παίδος ἀλάστορ.

as Freiheit, als deren letzte Consequenz der bereits S. 541 besprochene Polyschematismus anzusehen ist. Nur sehr selten steht die ganze Strophe aus Systemen, Androm. 502 und Equit. II; die normale Form der Composition ist die, dass die Systeme zu einem Theil der Strophe bilden.

Wie bei den subjectiven Lyrikern enthält das System drei, vier oder fünf Reihen; oft sind auch nur zwei Reihen mit einander verbunden, die dann als Principia erscheinen. Nur dreimal ist sich ein längeres System (von sechs Reihen) nachzuweisen, w. Electr. 183 (dritter Glykoneus), Phoenix. 206 und Hercul. 1. 649; in den acht Glykoneen Theopomp. 367, Iphig. Aul. 543 gl. Phoen. 281) ist die Form des reinen Systemes verlassen. Die Uebereinstimmung der subjectiven Lyriker und Dramatiker der Zahl der Reihen führt zu der Vermuthung, dass das glykische System des Dramas der subjectiven Lyrik entlehnt ist, so für die Komödie durch den eigenthümlichen Gebrauch und festen Charakter bestätigt wird. Die Cäsur am Ende der Zeile ist wie bei den Lyrikern in den meisten Fällen beobachtet;

der melische Gebrauch der Glykoneen gestattet jedoch häufige Ausnahmen als in den anapästischen Systemen. Der hin und wieder zugelassene Hiatus scheint ebenfalls in den glykoneischen Systemen der Lyriker seinen Vorgang zu haben, worüber bereits gesprochen ist. Ein Unterschied der Lyriker und Dramatiker dagegen besteht in der Basis und Auflösung. Aristophanes lässt in den Eupolideischen Systemen alle Formen der Basis zu, in den eigentlichen glykoneischen Systemen dagegen wendet er nur spondeische und trochäische Basis an und vermeidet alle Auflösungen. Die Stelle *Ran.* 1309 ff. kann nicht als Ausnahme betrachtet werden, da diese Verse geradezu aus Euripides entlehnt sind; eine ähnliche Entlehnung scheint auch für *Ran.* 1251. 1253 angenommen werden zu müssen. — Bei Sophokles und Euripides ist die iambische Basis im An- und Inlaute des Systems gestattet. Die Auflösung (tribrachische Basis) ist bei Sophokles nur selten nachzuweisen: *Antig.* 10 *φυγάδα πρόδρομον ὄξυτέρῳ*, wo sie sichtlich mit Absicht gewählt ist, und in der Monodie *Oed. Col.* 197: *πάτερ, ἐμὸν τὸ ἐν ἀσυχαίᾳ βάσει βάσιν ἄρμουςαι*, vgl. *Aias* 1185; *Trach.* 84 um so häufiger ist sie bei Euripides, wo sie am meisten den anlautenden Trochäus des zweiten Glykoneus oder die beiden ersten Trochäen des dritten Glykoneus, aber nur selten den anlautenden Spondeus (anapästische Basis) trifft: *Iphig. Taur.* 1120 *μεταβάλλει δυσδαιμονία*, 1132 und 1146 *ἐμὲ δ' αὐτοῦ προλιποῖσα βίη ῥοθίοις πλάταις*; *Helen.* 526 *πόδα χριμπτόμενος εἰναλίῳ*. Ueber auf den Daktylus folgende Arsis ist aufgelöst *Helen.* 1489: *βᾶ Ἠλεάδας ὑπὸ μέσας*, *Helen.* 1301; *Electr.* 445. 458; *Phoen.* 202. 226. 234. 237; *Iphig. Aul.* 165. Die Auflösung der langen Schlussilbe findet sich *Bakch.* 910: *τὸ δὲ κατ' ἡμᾶρ ὅτῳ βίοντο εὐδαίμων, μακαρίζω*; *Iphig. Aul.* 180. 201. 1078; *Iphig. Taur.* 1106 *ἀντ.*; *Phoen.* 208 str. mit Unterlassung der Cäsur: *ἴονι κατὰ πόντον ἐλάτῃ πλεύσασα περιρρέτων*. Ist hier ein Chorus trisemos in zwei irrationale Kürzen aufgelöst (vgl. § 4) oder ist ein Taktwechsel anzunehmen? — Was die Responsion anbetrifft, so wechselt in der Basis Spondeus und Trochäus ohne Unterschied, nur selten respondirt Iambus und Trochäus, häufig Iambus und Spondeus; für die aufgelösten Formen ist genau Responsion gewöhnlich, doch keineswegs durchgängig, Spondeus und Tribrachys respondiren *Helen.* 1493. 1494; *Ion* 117. 118 Iambus und Tribrachys *Helen.* 1458; *Iphig. Taur.* 1130. 114



*Klänge dionisiogen*

d. Ion. 794: *Σαγρίη δὲ γένηε ἰσθμῶ,*  
*γελαστόν τ' ἔργον, ἃς γὰρ*  
*σέσωκε τίςιναι παρὰ πύλιν,*  
*ἔσθ' ἔστιν ἰσθμῶ γὰρ.*

178; Aigs 190 (wo die Bildung abgesehen von der kurzen  
 r Schlussreihe noch rein anapästisch ist):

*σέσωκε σαρπηδόνα*  
*γέλατον παρὰ πύλιν·*  
*ἔσθ' δ' ἔστιν ἰσθμῶ.*

einfache Metrum dieser Strophe darf nicht in sogen.  
 h-antispastische Verse verändert werden, die niemals  
 m. — Von Euripides gehört hierher Alkest. 984; Hecub.  
 377, 910; Herakl. Ion. 637, 724; Ion 190, 1073;  
 20; Med. 148, 414, 836. Wo die Pseudimperi und Pros-  
 diakt das vorwiegende Metrum der ganzen Strophe bil-  
 den sie gewöhnlich am Schlusse. Die Längen am Schlusse  
 112 sind rein anapästische Pseudimperi mit durch-

gängiger Contraction (keine Molossen). — Wir bemerken noch, dass wir auch für dies Metrum nur bei den subjektiven Lyrikern das Vorbild suchen dürfen (vgl. S. 560 ff.), denn in seiner mehrmaligen Wiederholung ist es dem Logaödenstile des Simonides, Aeschylus und Pindar fremd; der letzte gebraucht den Prosodiakos zwar häufig, aber nur einzeln unter andere Reihen eingemischt, den Paroimiakos fast niemals.

3. Was die logaödischen Reihen im Allgemeinen betrifft, so haben wir als eine Eigenthümlichkeit des Sophokles und Euripides hervorzuheben, dass die der letzten Arsis vorausgehende Thesis häufig verlängert wird. Vgl. S. 537. Die irrationale Messung dieser Länge erhellt aus den Füllen, wo sie antistrophisch mit einer Kürze respondirt, was bei Sophokles nur in den drei letzten Tragödien der Fall ist:

Phil. 177. 188 ὦ παλάμαι θνητῶν und ἄ δ' ἄθυρστος. Electr. 852.

Phil. 1128. 1151 ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλον und τὰν πρόσθεν βελῶν ἀλκὰν (nicht ἀκμάν). Eur. Electr. 122. 137; Hippol. 741. 751; Ion 466. 486; vgl. Hiket. 994. 1016.

Bakch. 867. 887 ἐμπαΐζουσα λείματος ἡδοναῖς und αἰῶντας σὺν μαινομένα δόξα.

Phil. 208. 217 βαρεῖα τηλόθεν αἰθέ' τρισάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ und ἡ ναὸς ἄξιον αἰγάζων ὄρμον· προβοῇ τι γὰρ δεινόν, wo ebenso wenig wie Electr. 852 θροεῖ in θρηνηεῖ verändert werden darf, zumal da auch die vorhergehende Strophe dieses Chorliedes eine ganz analoge Freiheit der Resposition zeigt.

In den katalektischen Tripodien ist diese Verlängerung der Schlussthesis bisweilen für eine ganze Strophe die charakteristische Form, namentlich in dem Asklepiadeus, der sich eben hierdurch von dem Asklepiadeus der subjektiven Lyriker unterscheidet. Antig. 944 ff.; Philokt. 706 ff.; die übrigen Reihen kommen in dieser Form mehr vereinzelt, hauptsächlich als Schluss der Strophe vor: der Prosodiakos mit retardirendem Ausgang Aias 704; Trach. 848, der erste und zweite Glykoneus (ausser den oben angeführten frei respondirenden Formen) Trach. 949; Ant. 105. 946; Eur. Electr. 131; Hippolyt. 141. 150; der anakrusische Glykoneus Phil. 206. Fast durchgängig erfolgt die Verlängerung in den auf die Arsis auslautenden logaödischen Pentapodien (worüber unten); in Hexa-



Pentapodieen vor, meist sogar nur eine einzige als Schluss Anfang. Am gebräuchlichsten ist der phaläceische Hensyllabus, Aias 634 *δοῦποι καὶ πολιάς ἄμυγμα χαίτας*. Phil. 682. 1140; Heracl. 758; Hiket. 962; Hecub. 454 (mit Auflösung Orest. 832; Verlängerung vor der Schlussarsis Ion 1237; Anakrusis Phil. 711; seltener der sapphische Hendekasybus (mit freier Basis): Helen. 1462; Eur. Electr. 736; Phil. 138, wo abzutheilen ist:

*τί χοὴ τί χοὴ με, δέσποτ', ἐν ξένῳ ξένον  
στέγειν, ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;  
φράζε μοι. τέχνα γὰρ τέχνας ἑτέρας  
προὔχει καὶ γνώμῃ παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον.*

— — — — —  
— — — — —  
— — — — —  
— — — — —

Die logaödische Pentapodie *πρὸς δυοῖν* mit Anakrusis: Trach. παντᾶ, *δυοκαιδεκάμηρον ἀμμένουσαι*, Alkest. 570; *πρὸς τῷ* Antig. 134. 135 *ἀντιτύπῃ δ' ἐπὶ γὰρ πέσε τανταλωθεὶς*, Th. 1070; Alkest. 568. — Die katalektischen Pentapodieen bevor der schliessenden Arsis fast durchgängig eine Länge (oben), Ant. 816 *ὑμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντα νυμφεύσω*, Oed. 520; Med. 183; Electr. 139; Eur. Electr. 174; Bakch. 867; — 209 (auch schon einmal bei Aeschylus als Strophenschluss S. 48), mit Ausnahme der synkopirten Reihen Ant. 835 *οἶμοι γ' μαι. τί με πρὸς θεῶν*, Hercul. fur. 352. 353. 764; Med. Hippolyt. 128.

4. Eine fernere Eigenthümlichkeit besteht in den ciambischen Elementen. Am häufigsten ist der diambi choriambische Dimeter:

— — — — —

der nicht bloss einzeln unter andere Reihen gemischt wird, dern gradezu den vorwiegenden Bestandtheil einzelner Strophen und Strophentheile bildet, bald in mehrmaliger systematischer Wiederholung, bald als erster Theil eines Verses mit folgendem Pherekrates, der bei den Komikern polyschematisch mit dem Hemiambus wechselt.

Vesp. 1450: *ἤλῳ γε τῆς εὐτυχίας, τὸν πρέσβυν, οἱ μετέστη  
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς; | ἕτερα δὲ τῶν ἀντιμαθ  
ἢ μίγα τι μεταπεσέεται  
ἐπὶ τὸ τρεῖς καὶ μαλακόν | τάχα δ' ἂν ἴσως οὔτις*



Electr. 824: ποῦ ποτε κεραινοὶ Διὸς, ἢ ποῦ φαέθων Ἄλιος, εἰ ταῦτ' ἐφορῶντες.

ib. 832: εἰ τῶν φανερώς οἰχομένων εἰς Ἀἶδαν ἐλπίδ' ὑποίσεις, καὶ ἐμοῦ τακομένας μᾶλλον ἐπεμβάσει.

Antig. 139; Trach. 850; Phil. 715. 187. 1100. 1135; Oed. Col. 694. 704. 510; Alkest. 984; Bakch. 113; Electr. 460; Iphig. Aul. 1036. 1045; Iphig. Taur. 392; Med. 643; Hercul. fur. 637. Aus der Komödie gehören hierher die Strophen Acharn. 1150; Vesp. 525; Nub. 949; Lysistr. 321, die kunstreichste Bildung dieser Art, die das bewegte Ethos des choriambischen Metrums am besten repräsentirt. Die rein choriambischen Reihen, die sich vom Monometer bis zum Trimeter ausdehnen können, sind als synkopirte Daktylen, oder bei vorausgehender Anakrusis als synkopirte Anapäste anzusehen; die diambisch-choriambische Reihe ist ein synkopirter Logaöde.

5. Die nicht synkopirten Daktylen und Anapäste sind in den logaödischen Strophen nur selten zugelassen, die letzteren hauptsächlich in Verbindung mit dem logaödischen Prosodiakos und Paroimiakos, die ersteren meist als Tripodien und daktylisch auslautende Tetrapodien.

Der Gebrauch einer oder zwei akatalektisch-daktylischer Tetrapodien mit einem darauf folgenden Hemiambus oder einer anderen iambischen oder trochäischen Reihe ist eine Eigenthümlichkeit des Sophokles, der diese Verbindung als Schluss von glykoneisch anlautenden Strophen oder Perioden liebt, Antig. 332; auf vier Glykoneen (mit Daktylus an erster oder zweiter Stelle) und einem logaödischen Paroimiakus statt des Pherekrates folgen die Verse 337:

πρῶν ὑπ' οἰδμασιν, θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, ἴαν  
ᾄφθιτον, ἀναμάταν, ἀποτρύνεται ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,  
ἱππέω γένοι πολεύων.

— — — — —  
— — — — —  
— — — — —

Phil. 1091. 1097. 1130. 1133; Oed. Col. 676. Aehnlich schliesst Eur. Iph. Aul. 206 mit drei daktylischen und einer trochäischen Tetrapodie ab. Vgl. den Schluss von Iphig. Taur. 1123.

6. Viel häufiger als die Daktylen und Anapäste, ja ein fast nothwendiger Bestandtheil der logaödischen Strophen sind die iambischen und trochäischen Reihen, die im Allgemeinen dieselben sind wie in den iambischen und trochäischen Strophen

nicht geblieben. Am wenigsten finden wir Logakten in dem *Ödipus Tyrannus* und in der *Electra*, von denen jenes Stück überhaupt in metrisch-metrischer Beziehung archaischen Charakter trägt, dieses zwar nicht der älteren, aber auch nicht der spätesten Zeit angeblich und besonders durch die kontinuierlich aufeinander folgenden Daktylo-Trochäen und antistrophischen Monodien charakterisirt ist. Dagegen sind in der *Antigone* mit Ausnahme  $\approx$  ganzen zweiten Kommos v. 1261—1316 und einer Stelle des vierten Kommos sowie im *Aias* mit Ausnahme der Daktylo-Epithen und der Dochmien alle metrischen Theile logakisch. Die nachhererinnerten nehmen eine mittlere Stelle ein, die beiden letzten *Acho*, *Philoctet* und *Ödipus Colonus* lassen die Logakten jeder sehr vorwalten.

Euripides hat den Sophokleischen Logaktenstil übernommen und sich seiner bedient, ohne wesentliche Veränderungen vorzunehmen, er handhabt ihn mit ungemeiner Leichtigkeit neben den schon Iambo-Trochäen, den erborgten Daktylo-Epithen, den ihm dahin zureichenden Splanischen Daktylen in den Monodien,

neben den Daktylo-Trochäen und gemischten Dochmien als bequemste tragische Strophengattung meist ohne Rücksicht auf das Ethos, das bei Sophokles doch öfters noch in sehr gerühmter Weise hervortritt. Wir können nicht umhin zu gestehen, dass die Euripideischen Logaöden sehr häufig den Eindruck der Abgeschliffenheit und Einförmigkeit machen und dass sie ihnen mehr technische Fertigkeit als künstlerische Empfindung zeigt, wie Euripides sich auch unlängbar häufig in den abgefahrenen Gleisen tragischer Phraseologie bewegt, so wenig im Uebrigen seine weltgeschichtliche Stellung in der Geschichte der Tragödie unterschätzen. Er treibt unbewusst der modernen Gestaltung des Dramas zu; für ihn hatten die alten metrischen Formen abgesehen von den Monodien meist nicht mehr die volle Bedeutung, er konnte und wollte sich ihrer nicht entledigen, aber sie haben für ihn oft nur etwas Conventionelles. Auch Euripides lässt sich ein durchgreifender Unterschied im Gebrauche der Logaöden zwischen älteren und jüngeren Stücken nicht merken, doch finden bedeutende Unterschiede zwischen den einzelnen Stücken statt, die wir hervorheben müssen. In den Dramen vor und (theilweise muthmasslich) in der ersten Hälfte des peloponnesischen Krieges enthalten die wenigsten Logaöden Hiketides und Andromache, die letztere nur eine Syzygie einige Verse am Schlusse von Daktylo-Epitriten, sonst nur einzelne Reihen; Medea hat verhältnissmässig nicht zahlreiche Logaöden, aber in wirksamem, offenbar beabsichtigtem Contrast zu den Daktylo-Epitriten gestellt; dagegen überschwemmt die Troades Logaöden, soweit überhaupt möglich (denn die dochmischen Parthieen können sie nicht ganz ersetzen), sind Heraklidä, Elektra und Hecuba, denen Alkestis und Hippolyt ziemlich nahe stehen. In den Stücken aus der zweiten Hälfte des peloponnesischen Krieges sind die Logaöden sehr stark vertreten, im Herakles, der Iphigenia Taurica und dem Ion, sowie in der zweiten Hälfte der Helena, während die erste meist in leichten Iamben und Daktylen gehalten ist. Die Troades sind das einzige Stück ohne Logaöden mit Ausnahme vereinzelter Reihen; ihnen stehen am nächsten Orestes und Phoenissä mit zwei, recht schematisch gebildeten Parthieen; dagegen sind wieder reich an Logaöden die Iphigenia Aulidensis und Bakchä, zwei vorzügliche Stücke höchsten Alters, die jedoch metrisch von sehr ungleichem Werthe sind. Die ganze metrische Composition des ersten Stückes, wie



vermischt der Dämonen und die synkopierte iambische Dipodie (Bakchias), die jedoch fast immer mit der folgenden logaödischen Reihe zu verbinden sind, ausserdem hier und da der iambische und trochäische Dimeter, äusserst selten eine synkopierte iambische Hexapodie, sowie von Daktylen gleichfalls sehr selten die Tetrapodie, öfters die Dipodie  $\text{— } \text{vv } \text{— } \text{—}$ , die wahrscheinlich als synkopierter Pherekrates zu verstehen ist:  $\text{— } \text{vv } \text{— } \text{—}$ . Alle diese alluometrischen Reihen stehen fast immer an signifikanten Stellen. Ein bestimmter ethischer Unterschied von den iambo-Logaöden lässt sich nur insoweit angeben, dass diese Strophen meist ruhiger und weicher sind als die letzteren. Manche stehen auf der Grenze zu diesen oder es findet innerhalb der Strophe Theilung statt. Von den Aeschylischen Strophen der ersten Klasse unterscheiden sich die Sophokleischen besonders dadurch, dass in den erstern der Pherekrates, in den letzteren der Glykoneus die primäre Reihe ist und daktylische Reihen in den Sophokleischen sehr selten vorkommen.

Die Antigone hat drei rein logaödische Syzygien: 1. Parodos v. 100—109 = 117—126:

ἀκτις ἀέλιου, τὸ κάλλιστον ἑκταπύλῳ φανέν  
 Θίβρα τῶν προτέρων φάος,  
 ἐφάνθη ποτ', ὃ χρυσείας  
 ἀμέρας βλέφαρον, Διοκαίων ὑπὲρ ῥεΐθρων μολοῦσα,  
 5 τὸν λεύκασπιν Ἀργύθην ἐκ φῶτα βάντα πανσαγίᾳ  
 φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ κινήσασα χαλινῷ·

Die Strophe besteht aus Glykoneen mit einem Pherekrateus am Schlusse. Die Auflösungen *φυγάδα πρόδρομον* stimmen mit dem Inhalte überein und finden sich auch in der Antistrophe. 2. Drittes Stasimon (Eroslied) v. 781—790 = 791—800:

XO. Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν,  
 Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,  
 ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς  
 νεάνιδος ἐννυχεύεις,  
 φοιτᾷς δ' ὑπερκώντιος ἐν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς·  
 καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς  
 οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώπων, ὃ δ' ἔχων μέμνηται.

Glykoneen und Pherekrateen synkopirt und nicht synkopirt, im vorletzten Verse ein Adonius *φύξιμος οὐδεὶς*, der wahrscheinlich als synkopirter Pherekrateus zu messen ist, alle Verse mit Ausnahme des vorletzten anakrusisch. 3. Erster Kommos v. 811—816 = 823—832:

AN. ὀρᾷτ' ἔμ', ὃ γὰρ πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν  
 στείχουσιν, νεάτον δὲ φέγγος λεύσσοιεν ἀέλιον,  
 κοῖ' ποτ' αὐθις· ἀλλὰ μ' ὁ παγκοίτας Ἴδιδας ζῶσαν ἄγει  
 τὰν Ἀχέροντος ἀκτάν, οὔθ' ὕμναιών  
 ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός πό μ' εἰς ὕμνος  
 ὕμνισεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

Der drittletzte Vers τὰν Ἀχέροντος κτλ. besteht aus einem Pherekrateus und einem Adonius, welcher rhythmisch einem Pherekrateus gleich steht, der vorletzte aus zwei Pherekrateen, der letzte anscheinend aus einer anakrusischen Pentapodie, die jedoch am Schlusse synkopirt ist, also rhythmisch einer Hexapodie gleich steht. — Der Oedipus Tyrannus hat nur eine rein logaödische Syzygie im dritten Stasimon v. 1186—1195 = 1196—1204 mit einem anakrusischen Adonius zum Schlusse. — Der Aias hat nächst dem Philoktet und Oedipus Coloneus die meisten reinlogaödischen Strophen: Im ersten Stasimon die erste Syzygie v. 596—608 = 609—621 enthält am Schlusse eine trochäische Tripodie (*ἔτι με ποθ' ἀνύσειν*) und eine katalektisch-

ist von Gleditsch U. S. p. 53 vortrefflich abgetheilt und erklärt. — Die Trachinierinnen haben keine ganz reine logadäische Strophe, die Syzygie des zweiten Stachos v. 633—639 — 640—645 enthält an zweiter Stelle einen katalektisch-trochäischen und am Schlusse einen katalektisch-iambischen Dimeter. — Der Phäkotet ist nächst dem Oedipus Colonus am reichsten an reinen Logäden, worin sich eine Annäherung an die Euripideischen Stücke zeigt, aber die Beimischungen sind häufiger und freier. I. In der Parodos, welche durchgehends logadäisch gebaut ist, beginnt die erste Syzygie v. 135—143 — 150—158 mit einem iambischen Trimeter und schließt mit einer sonst nirgends vorkommenden akatalektisch-daktylischen Tetrapodie und einem katalektisch-iambischen Dimeter; isolirt, aber nachdrucksvoll steht v. 3 *παύει ποῦ*. Die zweite Syzygie v. 169—179 — 180—190 ist sehr gut analysirt von Gleditsch C. S. p. 100, in der dritten Syzygie v. 201—200 — 210—218 ist der erste Vers ein synkopirter iambischer Trimeter mit Auffassungen, der zweite besteht aus einem Phaeakraton und einem Adonion, welcher dem

Pherekrateus rhythmisch gleichzusetzen ist. 2. Die erste Syzygie des zweiten Kommos v. 1081—1094 = 1101—1115 ist in letzten vier Reihen daktylisch-iambisch (*ἐλασί μ' οὐ γὰρ ἰσχύω*). Vgl. über den ganzen Kommos Gleditsch (C. S. p. 171, namentlich über v. 1140—1145 = 1163—1168 p. 171). Der Oedipus Coloneus steht in Bezug auf die reinen Logaöden den Euripideischen Stücken noch näher als der Philokles. 1. Im ersten Kommos enthält die sehr einfach construierte Strophe lückenhafte Syzygie v. 178—187 = 194—203 vorletzter Stelle einen iambischen Dimeter mit Auflösung beider ersten Arsen, v. 207—211 ist ein System, vgl. Gleditsch C. S. p. 195. 2. Zweiter Kommos v. 510—520 = 525—533, ebendasselbst p. 201. 3. Erstes Stasimon v. 668—680 = 681—693 enthält ausser den Logaöden eine daktylisch-iambische Reihe. 4. Die Epode des zweiten Stasimon v. 1237—1248 steht auf der Grenze. Nach der handschriftlichen Uebersetzung beginnt sie mit einer iambischen und trochäischen Reihe und verläuft in acht logaödischen Reihen. Zu bemerken sowohl hier wie in der oben erwähnten Strophe Aias v. 1249—1260 dass in dieser Klasse die Iamben, bez. Trochäen meist vorgehen und die Logaöden folgen, während in der zweiten Klasse das Umgekehrte stattfindet. 5. Im letzten Kommos, über den die Composition Gleditsch C. S. p. 224 handelt, bildet der Gesang des Chores v. 1693—1696 = 1720—1723 ein logaödisches System wenn man mit Gleditsch τὸ streicht.

Euripides hat die reinen oder sehr wenig gemischten Logaöden häufiger gebraucht als Sophokles, überhaupt häufiger als jede andere logaödische Compositionsweise; am häufigsten kommen sie vor in der *Electra*, dem *Ion* und in der *Iphigenia Aulidensis*, gar nicht in den *Troades* und der *Hecuba*, nur einmal in der *Medea* und den *Phönissen*. Reihen *πρὸς δύο* synkopirt-logaödische Reihen sind sehr selten zugelassen. züglich der *Epimixis* alloiometrischer Reihen ist zu bemerken dass sie fast nur entweder am Anfange oder am Schlusse, je falls aber an significanten Stellen der Strophe stehen und vereinzelt vorkommen. Wir geben eine Uebersicht über dieselben, im Uebrigen wird die blosse Aufzählung der hierher gehörigen Strophen und Parthien genügen. Am häufigsten ist gebraucht iambische und trochäische Reihen: Trochäische Tripodie (kein Dochmius) mit aufgelösten Arsen und akata-

in:  $\sigma\omega\gamma$   $\tau\omega\omega\sigma$   $\sigma\omega\gamma$   $\sigma\omega\gamma$   $\sigma\omega\omega$   $\sigma\omega\omega\gamma$   $\sigma\omega\omega\omega$ ,  $\tau\omega\omega$   $\sigma\omega\gamma$   
 $\sigma\omega\gamma\omega\gamma$ . Iphig. Aul. v. 225 ff. in den interpolierten Versen  
 sich wohlbemerkt gegen die Gewohnheit des Euripides  
 aktylische Tetrapodieen hinter einander und eine trochäische  
 sodie am Schlusse, ebenfalls v. 1043 gegen die Mitte  
 :  $\sigma\omega\omega\omega\omega$  (Auspusten? Jedenfalls kein  
 aus) und v. 1047  $\sigma\omega\omega\omega\omega$   $\omega\omega\omega$   $\sigma\omega\omega$   $\sigma\omega\omega$  — — Rhy-  
 thma. Choramben kommen vor zweimal Iph. Taur. v. 435  
 $\sigma\omega\omega\omega\omega\omega\omega$   $\sigma\omega\omega$   $\sigma\omega\omega$  und Elae. v. 368  $\sigma\omega\omega$   $\sigma\omega\omega$   $\omega\omega$   $\sigma\omega$   $\sigma\omega\omega$   
 $\sigma\omega\omega$   $\sigma\omega\omega$   $\sigma\omega\omega$   $\sigma\omega\omega\omega$ . Daktylo-epitritisch mit einem  
 den Ithyphallien ist der Anfang vom Alkest. v. 368—371.  
 In sämtlichen höher gehörigen Stellen sind die folgenden:  
 L. v. 568—573 = 578 : 587, 592 = 573 = 573—583. Med.  
 1—438 = 430—445. Hiket. v. 155—162 = 163—170,  
 2 271—279. Androm. 591—514 = 523—536 je vier  
 na. Electr. v. 112—121 = 127—136, ausgedr. v. 150—156  
 e vorher?), 167—180 = 190—212, 226—236 = 237—246.  
 Id. Iphig. v. 371—380, 748—758 = 759—769, 910—  
 = 919—927. Hippod. v. 141—150 = 151—160, 546—554

= 555 — 564. Hec. v. 466 — 474 = 475 — 483. Herc. fur. v. 348 — 363 = 364 — 379, 781 — 797 = 798 — 814. Iphig. Taur. v. 421 — 438 = 439 — 455, 1089 — 1105 = 1106 — 1122, 1123 — 1136 = 1137 — 1151. Ion v. 184 — 193 = 194 — 204, 1048 — 1060 = 1061 — 1073. Helena v. 515 — 527, 1337 — 1352 = 1353 — 1386. Orest. v. 807 — 818 = 819 — 830, ἐπὶ ῥόδῳ v. 831 — 843. Phoen. v. 202 — 213 = 214 — 225, μετὰ ῥόδῳ v. 226 — 238. Iphig. Aul. v. 164 — 170 = 185 — 191, 206 — 230, 543 — 557 = 558 — 572, 573 — 589, 751 — 761 = 762 — 772, 1036 — 1057 = 1058 — 1079, ἐπὶ ῥόδῳ v. 1080 — 1097. Bakch. v. 862 — 881 = 882 — 901, Cycl. v. 41 — 54 = 55 — 68. Rhes. v. 342 — 350 = 351 — 359, 360 — 369 = 370 — 379.

2. Iambo-Logaöden sind von allen logaödischen Compositionsweisen die häufigsten bei Sophokles, sie sind von ihm zu einer stehenden typischen Form der Tragödie ausgebildet und auf Euripides übergegangen, der sie jedoch bei Weitem nicht mit der Vorliebe wie Sophokles gebraucht. Sie sind nicht etwa als eine Weiterentwicklung der reinen Logaöden anzusehen, sondern haben einen ganz anderen Ursprung. Wir haben sie nämlich im tiefsten Grunde als eine logaödische Umbildung der iambischen und trochäischen Strophen des Aeschylus zu freieren Formen aufzufassen, daher denn auch alle Reihen der genannten Aeschyleischen Strophen hier Bürgerrecht haben und zugleich eine Uebertragung der in jenen Strophen entwickelten Gesetze der Synkope auf die logaödischen Reihen stattfindet. Wir müssen also den Sachverhalt so auffassen: Die iambischen und trochäischen Strophen des Aeschylus, welche das Hauptmaass seines tragischen Pathos sind, sind bei Sophokles nicht geradezu durch die Logaöden verdrängt worden oder überhaupt zurückgetreten, sondern sie sind ebenso ein Hauptmaass des Sophokles, aber durch Hinzufügung von logaödischen Reihen modificirt. Nicht die Logaöden sind in diesen Strophen des Sophokles als das Primäre anzusehen, dem die Iamben hinzugefügt sind, sondern umgekehrt die Iamben, denen Logaöden häufig in der synkopirten Form der iambischen Reihen beigegeben sind. Aeschylus selbst war insofern schon vorausgegangen, als er bisweilen iambischen und trochäischen Strophen choriambischen Schluss und logaödischen Strophen iambische Reihen eingefügt hatte. Wir werden es daher leicht begreifen, dass einerseits in manchen Strophen des Sophokles die Iamben stark überwiegen und wir

er geht, wenn wir sagten, dass den iambischen Strophen iambische und trochäische Reihen des tragischen Tropos beizumischen seien, aber nicht scharf und klar im Hinblick auf die Entwicklung der tragischen Metren gefasst hatten. Das Rätsel über die Bedeutung der bei Sophokles in diesen Strophen sich oft findenden langen Silben am Anfang oder Schluss der iambischen Reihen ist hiermit gelöst, d. h. wie einerseits die iambischen (trochäischen) Reihen des tragischen Tropos iambisch umgebildet werden können, so können andererseits die iambischen Reihen nach den Gesetzen der iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos umgebildet werden, sodass das Ganze zu einer einheitlichen Masse verschmelzen wird. Unter diesem Gesichtspunkt wird nun auch das Gefühl der Unbehaglichkeit und Unsicherheit, das Viele noch in der Fassung und Messung der iambo-Logaden des Sophokles spürten, ebenso verschwinden müssen, wie es in der Fassung und Messung der ebenfalls „antipastisch-kretischen“ sophokleischen Hymnen allgemein verschwunden ist. Freilich können



wir nicht überall mit voller Sicherheit entscheiden, wo Irrationalität oder wo Synkope stattfindet, aber wo die Verlängerung der Schlussthesis in katalektischen Pherekrateen oder katalektisch-logaödischen Pentapodieen strophisch und antistrophisch stattfindet oder wo akatalektische Pherekrateen vereinzelt zwischen Glykoneen stehen oder auch in grösserer Anzahl folgen, da ist meist Synkope anzunehmen, d. h. rhythmisch haben diese logaödischen Tripodieen die Geltung von Tetrapodieen, die Pentapodieen die Geltung von Hexapodieen genau so wie die betreffenden Reihen in den iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos. Die hier in Betracht kommenden logaödischen Reihen, welche rhythmisch eine andere Messung haben können als das äussere metrische Silbenschema zeigt, sind die folgenden:

1. Pherekrateen mit verschiedener Stellung des Daktylus und mit oder ohne Anakrusis rhythmisch zur logaödischen Tetrapodie ausgedehnt

**akatalektisch:**

... ..  
... ..

**katalektisch:**

1. 1. 1.

2. Akatalektische und katalektische Pentapodieen mit einem oder mehreren Daktylen in verschiedener Stellung mit oder ohne Anakrusis zu logaödischen Hexapodieen ausgedehnt:

... ..  
... ..  
... ..  
... ..

U. S. W.

3. Der Adonius mit oder ohne Anakrusis zu einer Tripodie gleich einem Pherekrateus ausgedehnt . . .  $\cup \_ \_$  , wenn er nicht als Clausel steht.

Diese Messung muss eintreten, wo die benachbarten Kola sie erheischen, damit nicht ungleiche Reihen bunt und wild durch einander gewürfelt erscheinen; sie unterbleibt, wo dies nicht der Fall ist. Hiermit verschwindet in den meisten Fällen der auffallende Umstand, dass einzelne Pherekrateen oder logaödische



ch Eriop. Hippol. 702 mit einem in Epitriten gehaltenen iambischen System ab:

\*) Konsequenz und scharfsinnig mit außerordentlicher Gewandtheit der Abtheilung der Reimen und Versen hat Gleditsch die Werththeile aus der zweiten Auflage der Metrik in das "Cantion der Epitritischen Tragödien, Wien 1822" durchgeführt und in der "Metrik der edlen und Hohen, Fiedlinger 1838. Abdruck aus Leon Möllers Handb. der klassischen Alterthumswissenschaft", p. 324 ff. eine vollständige Ansicht über die Bildung der logischen Reimen gegeben. Doch las wir nicht verschweigen, dass wir die Constitution nicht weniger schriftlicher Strophen mittelst einer genast, aber zu frei geübten Kritik problematisch hatten, dennoch aber ist es ein grosses Verdienst, die tiefe Metrik eines hervorragenden griechischen Dichters in so durchsichtiger Weise behandelt zu haben. Im Folgenden ist uns das so genannte Buch von Gleditsch von grossem Nutzen gewesen, öfters ist da, wo der Name nicht genannt werden konnte. In der Unterweisung der verschiedenen Compositionen glauben wir für die neuen Strophen eine exacte Bezeichnung gebrauchen zu können. Auf Herstellung der Eurythmie dieser Strophen geben wir nicht ein. Siehe die treffliche Abhandlung von Heiter de eurythmia in Schenckens Institutionum productionum von Aeschylus et Sophocles, Lipsiae 1882.



C. 8. p. 106 schreibt zu 'daktylo-epitritisch' in Parenthese mit Recht 'logädisch'. Der dritte Vers lässt sich nämlich am besten in einen Epitriten und eine logädische Tetrapodie  $\eta\phi\iota\delta\iota$  zerlegen, der erste kann als anakrusisch-logädische Pentapodie  $\eta\phi\iota\delta\iota$   $\delta\iota\eta\phi\iota$  genommen werden, alle übrigen Reihen sind ununterbrochen iambisch. Die Strophe macht im Ganzen offenbar den Eindruck einer sehr frei gebildeten Bastardform. Demselben Stasimon hat die Syagge v. 604 — 614 — 615 — 625 wie das unten zu besprechende dionysische Hypercheion gegenüber den meisten anderen Strophen die Eigentümlichkeit, dass die beiden Bestandtheile mehr als sonst gemischt sind, doch steht die Ueberlieferung nicht überall fest. Ebenso im ersten Stasimon v. 838 — 856 — 857 — 875. Viertes Stasimon v. 966 — 976 — 977 — 987. Die ersten fünf Verse sind logädisch mit Ausnahme von  $\delta\iota\eta\phi\iota\delta\iota$   $\delta\iota\eta\phi\iota$ , welcher tetrapodisch zu nehmen ist:  $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ , dann folgen vier iambische Verse; die Strophe ist also nahezu getheilt. — Dionysisches Hypercheion v. 1115 — 1125 — 1126 — 1136 und 1137 — 1145 — 1146 — 1152;

- α'. πολυάννυμε, Καθμερίας νύμφας ἄγαλμα  
 καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα  
 γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπει  
 Ἰταλίαν, μέδεις δὲ παγκοίνοις Ἑλευσινίας  
 5 Δηοῦς ἐν κόλποις,  
 ὦ Βακχεῦ, Βακχῶν  
 ὁ ματρόπολιν Θήβαν  
 ναιετῶν παρ' ὕγρων  
 Ἰσμηνοῦ φεῖθρων ἀγρίου τ'  
 10 ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος·  
 β'. τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾶς ὑπερτάταν πόλεων  
 ματρὶ σὺν κεραυνίᾳ·  
 καὶ νῦν, ὥς βιαίως  
 ἔχεται πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου,  
 5 μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν  
 ὑπὲρ κλυτὴν ἢ στονόεντα πορθμόν.

Die beiden Syzygien haben das Gemeinsame, dass Iamben Logaöden mehr als sonst gemischt sind. Die langen *Σηοὺς ἐν κόλποις* und *ὦ Βαρχεῖ, Βαρχᾶν* sind weder Mol noch Anapiästen, sondern synkopirte iambische Tetrapodieen (Oed. Tyr. Zweites Stasimon v. 863—872 = 873—882, ne getheilt: die ersten fünf Verse iambisch, bez. der zweite dritte trochäisch mit folgendem Pherekrateus: *ὑψίποδες οἴφα* dessen erste Arsis aufgelöst ist, die übrigen vier logaödisch beiden letzten im Auslaute synkopirt:

ἔτι κτεν οὐδὲ μή ποτε λάθρα κατακοιμάσῃ·  
θεὸς ἐν τούτοις μέγας οὐδὲ γηράσκει.

$$\begin{array}{ccccccc} \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\ \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \end{array}$$

V. 883—896 = 897—910 enthält im Anfange zwei und Schlusse eine logaödische Reihe, im Uebrigen zehn iambi in denen die häufigen *ἀλογοι* (epitritische Form) zu bemerken

- εἰ δὲ τις ὑπέροπτα χερσὶν ἢ λόγῳ πορεύεται  
 δίκης ἀφόρητος οὐδὲ δαιμόνων ἔδη σέβων,  
 κακὰ νιν ἔλοιτο μοῖρα,  
 δυσπότημον χάριν χλιδᾶς,  
 5 εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως  
 καὶ τῶν ἀσέπτων ἔρξεται,  
 ἢ τῶν ἀθίκτων ἔξεται μετὰ ζῶν.  
 τίς ἐτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ θυμῶν βίλη  
 εὔξεται ψυχᾶς ἀμύνειν;  
 10 εἰ γὰρ αἱ τοιαῖδε πράξεις τίμιαι,  
 τί δεῖ με χορεύειν;

Trach.: Zweites Stasimon v. 647—654—655—662 enthält  
 Anfänge zwei logadäische, dann sechs iambische Reihen. In  
 ersten Syzygie des dritten Stasimon v. 821—830—831—840  
 von den beiden ersten Versen der eine als logadäische Penta-  
 die *αργή δευτε* mit Anakreus, der zweite als katalaktisch-  
 epitische Tetrapodie zu messen, sonst findet sich noch v. 850  
 bzw. in der Mitte ein akataktischer Pherekrates *αἶψα* *αἶψα*  
*είναι* an einer auffallenden Stelle; in der zweiten Syzygie  
 841—851—852—856 bildet den Anfang eine Gruppe von  
 6 logadäischen Reihen, sodann folgen eine trochäische und  
 6 iambische, zum Schluß zwei Pherekrates, welche drei  
 schreiben mit einsilbiger Anakreus angeschlossen, — wohl die  
 größte Strophe dieser Klasse, welche an Euripides stimmt.  
 In dem vierten Stasimon weicht die Syzygie v. 953—961—  
 962—970 insofern von den meisten anderen Strophen dieser  
 Klasse ab, als die drei logadäischen Reihen, zu denen eine  
 sonst selten vorkommende anapästische tritt, ohne merklichen  
 Abstand in der Strophe zerstreut sind. — Die Iambo-Logadäen

der beiden letzten Stücke des Sophokles enthalten manche Eithümlichkeiten, aus denen sich ergibt, dass der Ursprung der Strophen aus den iambischen und trochäischen Strophen Aeschylus allmählig zurücktritt. Im Philoktet erwies sich die erste Syzygie der Parodos v. 135—143 = 150—158, die der ersten Klasse zurechneten, freier als gewöhnlich gebildet; dasselbe gilt von den iambischen Logaöden des zweiten Kommos v. 1210—1217, die freilich handschriftlich manches Bedenken erregen. Mit einer Umstellung in dem monströsen Verse ὦ πόλις ὦ πόλις πατρία, den Nauck glaubte — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — aufzufassen zu müssen, ist zu schreiben:

ΧΟ. τί ποτε; ΦΙ. πατέρα ματεύων.

ΧΟ. ποῖ γὰρ; ΦΙ. ἐς Ἰλίδου.

οὐ γάρ ἐστ' ἐν φάει γ' ἔτι.

ὦ πόλις, ὦ πατρία πόλις,

ὅ πῶς ἂν εἰσίδοιμ' ἄθλιός σ' ἀνὴρ,

ὅς γε σὰν λιπὼν ἱερὰν λιβάδ',

ἔχθορις ἔβαν Δαναοῖς

ἄρωγός· ἔτ' οὐδὲν εἴμι.

Wir möchten keinesfalls diese freie Composition mit Gleditsch verwischen, der zwar ein recht glattes und elegantes logaödisches System, aber mit allzustark eingreifenden Mitteln hergestellt — Oed. Col. im ersten Stasimon ist die Syzygie v. 694—707 = 707—719 einzig in ihrer Art: Zwei logaödisch-choriambische Verse beginnen und zwei schliessen, sie umgeben vier iambische Verse, welche an vorletzter Stelle von einem logaödisch-choriambischen Verse unterbrochen werden:

ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ γὰρ Ἀσίας οὐκ ἐπακούω,

οὐδ' ἐν τῇ μεγάλῃ Μορίδι νάσσω Πέλοπος πάποτε βλαστὸν

φύτευμ' ἀγήρατον αὐτόποιον,

ἐγχείων φόβημα δαΐων,

ὃ τᾷδε θάλλει μέγιστα χώρῃ,

γλαυκᾷ παιδοτρόφον φύλλον ἐλαίας,

τὸ μὲν τις οὔθ' ἄβος οὔτε γήρα

σημαίνων ἀλιώσει χερὶ πέρας· ὃ γὰρ αἶψα ὀρέων κύκλος

λεῖσσει νιν Μορίου Λιὸς καὶ γλαυκῶπις Ἀθήνα.

Zweites Stasimon v. 1044—1058 = 1059—1073: die beiden Standtheile sind mehr als gewöhnlich gemischt und die iamb. bez. Trochäen haben meist epitritische Form; auch diese Syzygie steht wie manche andere des Oedipus Coloneus den Euripideischen näher als den älteren Sophokleischen. Im dritten Stasimon die Syzygie v. 1211—1224 = 1225—1238 ; geradezu als zu

: Mischung von Iamben und Logaöden zu enthalten, sodass Syzygie der oben erwähnten des zweiten Stasimon nahe tritt, wesfalls aber sind Dochmien anzunehmen.

Bei Euripides sind die Iambe-Logaöden Sophokleischen es, wie sie in den älteren Stücken erscheinen, gegenüber soll der ersten wie den folgenden Klassen sehr zurückgetreten. nicht die beiden Bestandtheile mehr untereinander, gebraucht schweren synkopierten Iamben noch viel seltener als Sopho-, an ihrer Stelle leichtere Formen, überhaupt die logaödischen den stets in größerer Anzahl als Iambische, öfters in untharher Folge, sodass hiezu die Unterscheidung dieser von der ersten schwierig wird. Nach diesem Kriterium t sich eine Iambisch-logaödische Parthie des Euripides von r Sophokleischen der älteren Stücke nicht mit grosser Leichtig- t unterscheiden, während dagegen die betreffenden Parthieen Philoktet und Oedipus Kolonos den Euripideischen schon r nahe stehen. Wir finden Iambe-Logaöden nur in der Alko-, der Hekuba, dem Herakles furios, Ion, der Helena, den

Bakchä und dem Kyklops meist nur ein- oder zweimal an genden Stellen, die wir summarisch aufführen:

Alk. v. 213—225 = 226—237, 252—258 = 259—  
Hec. v. 629—637 = 638—646, ἐπὶ δὲ v. 647—657, 92  
932 = 933—942. Herc. fur. v. 408—424 = 425—441, 70  
771 = 772—780. Ion v. 205—218 = 219—236, 1074—108  
1090—1105. Hel. v. 1301—1318 = 1319—1336. Bacc  
v. 402—415 = 416—433. ἐπὶ δὲ v. 902—911. Cyclop  
656—662.

3. Anapästische (daktylische, bez. choriambische Logaöden sind gegenüber den iambischen Logaöden bei So phokles nur in geringer Anzahl vorhanden. Sie haben mit Simonideischen Logaödenstil nichts gemein und lehnen sich gesehen davon, dass Iamben und Trochäen in ihnen theils nicht, theils sehr selten vorkommen, an die Aeschyleischen Lo öden der zweiten Klasse an, mit denen sie auch die Choriamb gemeinschaftlich haben; doch ist nicht zu verkennen, dass man dieser Strophen einen sehr modernen Charakter tragen, der die spät geborenen daktylischen Systeme erinnert. Die Cl iamben, welche wir als synkopirte Daktylen anzusehen ha finden sich in Scenen heftiger Erregung hier und da auch se in den iambo-logaödischen Strophen und ohne Logaöden b mit Anapästen verbunden, aber doch in unmittelbarer Nach schaft von Logaöden z. B. im zweiten Stasimon der Electra Sophokles v. 823—835 = 836—848. In zwei Fällen, die unten aufzuführen haben, sind den choriambisch-anapästisc (daktylischen) Strophen einige iambische Reihen hinzugef doch ist dies gegenüber dem Eindruck des Ganzen nicht ma gebend.

Antig. Parodos v. 134—140 = 148—154:

ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γὰρ πέσε τανταλωθεὶς  
πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένα ξὺν ὀρμῇ  
βακχεύων ἐπὶ πνυ  
ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.

b εἶχε δ' ἄλλα τὰ μὲν,  
ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπινώμα στυγερίων μέγας Ἄρης  
δεξιόσειρος.

Die Strophe ist als choriambisch-logaödisch zu bezeichnen. beginnt mit zwei logaödischen Pentapodieen πρὸς τρισίν, wel mit einem Pherekrateus schliessen; dann folgt ein dritter Gly neus und eine synkopirte trochäische Tetrapodie; den Schl



zwei ersten Versen enthalten zwei logädische Hexapodieen (e erste  $\alpha\phi\acute{o}$ ;  $\theta\alpha\sigma\tau\epsilon$  am Schlusse mit einem  $\dot{\alpha}\lambda\alpha\gamma\alpha\gamma$ ), dann folgen zwei Glykoneen, deren zweiter mit einer Anakrusis anhebt  $d$  in der letzten Thesis einen  $\dot{\alpha}\lambda\alpha\gamma\alpha\gamma$  hat, die nächsten drei über sind unzwelfelhaft anapästisch zu messen und bedürfen der Veränderung, die letzte Reihe ist ein logädischer Prosodion mit  $\dot{\alpha}\lambda\alpha\gamma\alpha\gamma$  in der letzten Thesis, der sich öfter mit Anapästten findet. — Elektra erster Koinon v. 623—626 = 637—640: \* Strophe beginnt und schließt mit logädisch-chorambischen über, in der Mitte befinden sich Anapästten. S. Gleditsch C. p. 52. — Trach. Parodos v. 112—121 = 122—131:

καὶ δὲ γὰρ δὲν' ἀνέπαυον ἢ εἴνευ ἢ βαλεῖν οὐ  
 σέβου' ἢ σέβου σέβου βίον' ἀνδρῶν ε' ὄψ,  
 εἴνευ δὲ τὰν ἀνέπαυον σέβου, εἰ δ' αἴνευ βίον  
 καλόντων, σέβου σέβου ἄπαιον, διὰ οὐ βίον  
 ἢ εἴνευ ἀνέπαυον ἄνδρ' οὐ σέβου ἄνδρ'.

in den fünf Versen enthalten die beiden ersten vier daktylische Reihen, der dritte zwei synkopirte Glykoneen mit Anakrusen, specielle Metra.

krusis, der vierte einen ebenso gebildeten Glykoneus mit lösung der ersten Thesis und einen ersten Glykoneus, der gleichfalls einen ersten Glykoneus und einen Pherekrateus. iamben sind hier nicht anzunehmen. — Ueber die beiden 1 Stücke ist wesentlich dasselbe zu sagen wie in den v gehenden Klassen: Philokt. erster Kommos lässt in der weise verderbten und sehr verschieden emendirten Syzyg 927—838 = 843—854 nur soviel erkennen, dass die C sition in Bezug auf stärkere Mischung der Reihen der Euri schen sehr nahe steht. In der verderbten Epode 855 finden sich ausser den Logaöden und Daktylen zwei iamb Reihen. Im zweiten Kommos trägt die Syzygie v. 1123— = 1146—1168 im Wesentlichen denselben Charakter wi erwähnte des ersten Kommos. — Oed. Col. im ersten Ko v. 216—223 wechselt mit den Personen regelmässig eine ödische Reihe mit einer anapästischen in sonst nicht vor mender Weise, v. 237—249 beginnt mit Logaöden und dann in ein daktylisches (nicht ganz wohlerhaltenes) System völlig modernem Charakter über, welches mit einem synkop ersten Glykoneus endigt. Den Schluss bilden zwei dakty Tetrapodieen, eine logaödische *πρὸς δυοῖν*, ein synkopirter Glykoneus und als Clausel eine trochäische Tripodie. Die theilung der logaödischen Anfangsparthie haben wir Gle C. S. p. 197 entlehnt:

- AN. ὦ ξένοι αἰδίσφρονες,  
 ἀλλ' ἐπεὶ γεράων πατέρα  
 τόνδ' ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ' ἱργων  
 ἀκόντων ἄϊοντες αὐθάς,  
 5 ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελίαν, ἱκετεύομεν,  
 ὦ ξένοι, οἰκτίραθ', ἃ  
 πατρός ὑπὲρ τοῦ δυσμόρου (für τοῦ μόνου codd.) ἄντομαι,  
 ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα  
 ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος  
 10 ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον  
 αἰδοῦς κῦρσαι· ἐν ὑμῖν ὡς θεῶ  
 κείμεθα τλάμονες· ἀλλ' ἵτε, νεύσατε τὰν ἀδόκητον χάριν·  
 πρὸς σ' ὃ τι σοι φίλον ἐκ σέθεν ἄντομαι,  
 ἧ τέκνον ἧ λέχος ἧ χρεός ἧ θεός.  
 15 οὐ γὰρ ἰδοῖς ἂν ἀθρῶν βροτὸν — ∪ ∪  
 ὅστις ἂν, εἰ θεός ἄγοι,  
 ἐκφυγεῖν δύναίτο.

Euripides hat Strophen dieser dritten Compositions nur wenig gebildet. Manche der hierher gehörigen können



Auch hier ist die Mehrzahl der Reihen logaödisch, v. 9 und choriambisch-logaödisch, im Uebrigen finden sich vier daktylische Reihen und zwar eine Pentapodie, zwei Tripodien und eine Dipodie (*φοικιὰ* nothwendig für *Φοῦγία*). Heracl. v. 3361 = 362—370. Herc. fur. v. 637—654 = 655—672 iambisch-logaödisch, *βαρύτερον* — *φάρος ἐγκαλύψαν* ist zu den logaödischen Verse von drei Reihen mit beginnendem Choriamb zu vereinigen. Ion v. 452—471 = 472—491: lange Strophen mit einigen anapästischen Reihen, die auf der Grenze der epischen Klasse steht, v. 1229—1242 choriambisch-logaödisch. Hec. v. 1451—1464 = 1465—1477 desgleichen. Iphig. Aul. v. 164—184 = 185—205 zum Theil interpolirt enthält in dem zweiten Theile von 170 an ausser den logaödischen Versen anapästische und choriambische. Cycl. *ἐπὶ φῶς* v. 69—81 hat gleich viele logaödische und anapästisch-daktylische Reihen.

4. Die fortschreitende Mischung der Reihen verschiedener Versfüsse führte schliesslich zu iambisch-anapästischen (trochäisch-daktylischen) Logaöden, in welchen alle oben erwähnten Elemente mit einander verbunden sind und das Princip der Epimixis culminirt. Es entsteht hierdurch eine außerordentliche Mannichfaltigkeit der Reihen innerhalb derselben Strophe und es lässt sich nicht läugnen, dass diese Mischung es möglich macht das Metrum nach dem Wechsel der poetischen Stimmung auf das Feinste zu nuanciren (s. unten z. B. Tyr. v. 463); aber es kann auch nicht in Abrede gestellt werden, dass die einst scharf geschiedenen stilistischen Typen verwischt und hiermit die ethischen Unterschiede der Formen allmählich neutralisirt werden. Wir glauben daher nicht zu irren, wenn wir behaupten, dass diese Strophen hart an der Grenze stehen, wo der Verfall der metrischen Kunst beginnt. Wahrscheinlich war Sophokles der erste Tragiker, der Strophen dieser Art bildete, ihm folgte Euripides, der in der Mischung der Metren noch weiter ging.

Vortrefflich gebaut und im Wechsel der Reihen durch die poetische Stimmung in prägnantester Weise bedingt ist die Syzygie im ersten Stasimon des Oed. Tyr. v. 463—472 473—482:

τίς ὄντιν' ἂ θεοπέπεια Δελφὶς εἶπε πέτρα  
ἄρρητ' ἄρρητων τελέσαντα φοινίσαι χερσίν;  
ᾧρα νιν ἀελλάδων  
ἱππων σθεναρότερον

und *σπαργα* v. *σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*

καὶ εἰ δὲ καὶ αὐτὴ δὲ *σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*  
 καὶ καὶ καὶ καὶ καὶ καὶ καὶ καὶ καὶ καὶ καὶ καὶ καὶ  
*σπαρ*, *σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*  
*σπαρ* in' *σπαρ*, *σπαρ* | in' *σπαρ*, *σπαρ*  
*σπαρ*, *σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*,  
*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*,  
*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*.

*Strophe* ist zweitheilig, der erste Theil enthält vier Gly-  
 -u und einen akatalektischen Pterekratus mit Anakrosta,  
 rechte Theil zwei iambische Dimeter, zwei daktylische Tetra-  
 -u und zum Schlusse eine synkopierte, trochäische Hemipodie  
 — u — u — —. Das Mischungsverhältniß ist fast dasselbe  
 u der obigen Strophen: fünf unmittelbar hinter einander  
 de Logakten, zwei daktylische, zwei iambische und eine  
 achte Reihe. — *Ante* erster Komma v. 221—232 —  
 266;

καὶ *σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*,  
*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*,  
*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*,  
*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*—*σπαρ*.



6) Endlich haben wir von den übrigen Compositionssystemen die ionisch-choriambischen Logaöden zu unterscheiden, vor welche schon gelegentlich oben S. 337 bei den Ioniern geworfen ist. Wir finden sie in den auch sonst metrisch originellen Bakchi des Karpides, für welche sie uns leicht begreiflichen Gründen charakteristisch sind. Die *Syzygie* v. 72—87 = 4—104 beginnt mit drei akatalektischen Pterokratens und beendet mit zwei Choriamben, denen gleichfalls ein akatalektischer Pterokraten eingefügt ist. Die vier mittleren Verse erhalten Ioniern einmal mit Auflösung der ersten Länge und immer mit Contraction der Thesis. Die Strophe ist also gewissermaßen nur angedeutet von logaödischen Versen. Dagegen im Mischung von ionischen und choriambisch-logaödischen leben findet statt in der *Syzygie* v. 510—536 = 537—566 theilhaftig ist die Epode 566—575, in welcher auf zahlreiche Ioniern zum Schlusse logaödische Reiben folgen, darunter eine choriambische v. 571 *Andon* re die *edonapodag* und 573 eine

aufgelöste iambische Tripodie (nicht Dochmius) *πατέρα τε τοῖ  
ἔκλινον*. Wohl nicht hierher zu rechnen sind die angeblichen  
Ionici in der logaödischen Strophe des Hercules furens v. 673 -  
686 = 687—700:

*ἔτι τοι γέγων ἀοιδὸς κελαδεῖ Μναμοσύναν, ἔτι τὰν Ἡρακλῆους,*  
welche folgendermaassen zu messen sind:

υ υ υ    υ    υ υ υ    υ υ    υ υ    υ υ    oder  
υ υ υ    υ    υ υ υ    υ    υ υ    υ υ υ    υ υ υ .



ntwede in der chorischen Lyrik, meist in Verbindung mit dem ipeischen Rhythmusgeschlechte. — Der metrischen Form nach icht der fünfzeitige Takt aus zwei aufhebaren Längen und nder Kürze. Die Kürze kann entweder in der Mitte der beiden ängen stehen, oder sie kann den beiden Längen vorausgehen; m ersteren Falle entsteht der *apysios*, *ἀπυσίος*, *sehse* *stýnos* —  $\sim$  —, im zweiten Falle der *psýstos*  $\sim$  —. Nach iesen beiden Grundformen unterscheiden wir zwei Metra des ioniischen Rhythmus; die *Cretici* oder *Piænes* im engeren Sinne od die nur in Verbindung mit Iamben (als Doctrien), sonst ur vereinzelt vorkommenden *Bakchici*. Kurz und bündig setzt iles Heph. cap. 13 auseinander.

#### A. Piænes (Cretici).

Die Grundform des Piæns ist\*)  $\sim$   $\sim$  — und —  $\sim$  —, die ieselbe Gliederung enthält entsprechend dem Ausdruck *psévos*

\*) cf. Griech. Rhythm." p. 225, 229.



aufgelöste iambische Tripodie (nicht Dochmius) *πατέρα τε τον  
ἐκλον*. Wohl nicht hierher zu rechnen sind die angeblichen  
Ionici in der logaödischen Strophe des Hercules furens v. 673—  
686 = 687—700:

ἔτι τοι γέρων αἰοιδὸς κελαδεῖ Μναμοσύναν, ἔτι τὰν Ἑρακλίδους,  
welche folgendermaassen zu messen sind:

$\frac{1}{\sqrt{2}} \begin{pmatrix} 1 & i \\ 0 & 1 \end{pmatrix}$  oder  $\frac{1}{\sqrt{2}} \begin{pmatrix} 1 & -i \\ 0 & 1 \end{pmatrix}$ .



ἡμιόλιον das Verhältniss 3 : 2, 2 : 3 oder  $1\frac{1}{2} : 1$ , d. h. die erste Länge und die Kürze bilden die Arsis, die zweite Länge die Thesis oder umgekehrt. Die Alten nennen die Grundform auch κρητικός, παίων διάγνις (ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως). Heph. cap. 13 sagt: Καλεῖται δὲ [τὸ παιωνικὸν] καὶ ὑπ' αἰτῶν τῶν ποιητῶν κρητικόν, ὥσπερ ὑπὸ Κρατίνοιο ἐν Τροφωνίῳ (fr. 222 ed. Kock.):

ἔγρει δὲ, ρὺν, Μοῦσα, Κρητικὸν μέλος.

Die übrigen Stellen s. Griech. Rhythm.<sup>1</sup> p. 27 u. 28. Durch Auflösung der zweiten Länge entsteht der παίων πρῶτος ∪ ∪ ∪, durch Auflösung der ersten Länge der παίων τέταρτος ∪ ∪ ∪ ∪, durch Auflösung beider Längen der ὀρθίος ∪ ∪ ∪ ∪ (Diom. 481, 13. Anon. Ambros. in: Studemund, Anecd. Var. I 232, 10). Der sogenannte paeon secundus und tertius sind mechanische Hariolationen der alten Metriker zu Gunsten einer vollständig symmetrischen Liste der Füsse (Auflösungen des Bakchius) wie der Amphibrachys, der Epitritus primus und quartus. Der erste und vierte Päon sind ebenso wie der ὀρθίος nur secundäre Formen der primären Form — ∪ —, haben mit der letzteren den Ictus und die podische Gliederung gemeinsam und dürfen nicht als ein besonderes Metrum gegenüber — ∪ — aufgefasst werden. G. Hermann läugnete den päonischen Rhythmus als hemiolisch geradezu ab und statuirte einerseits dreisilbige Cretici mit doppeltem Ictus ∪ ∪ ∪ (aber ohne Synkope, die ihm unbekannt war), andererseits viersilbige Päonen mit nur einem Ictus ∪ ∪ ∪ ∪. Dies ist gegen die klare Tradition der besten Zeit, denn die Unterscheidung der drei Rhythmengeschlechter geht in die klassische Zeit vor Aristoxenus zurück Plat. Rep. 3, 400a., die podische Gliederung wird ausgedrückt durch μακρὰ καὶ βραχεὶς θέσις καὶ μακρὰ ἄρσις, trisemos arsis ad disemon thesin und von ihr ausgesagt, dass sie hemiolia subsistit ratione, der Päon oder Creticus hat nur eine sublatio und eine positio, nicht zwei, die Trennung des kretischen und päonischen Rhythmus in der Hermannschen Weise ist willkürlich und direct gegen die Angaben der Alten, welche den viersilbigen Päon als Auflösung aus — ∪ — entstehen lassen.\*) Keineswegs ist aber ein jeder sogenannte Creticus — ∪ — ein hemiolischer Fuss oder Päon. Von den Päonen durchaus verschieden sind die synkopirten

\*) Vgl. z. B. Choeroboscus in: Studemund, Anecd. Var. I, 83, 14.

losen und synkopierten trochäischen Dipodien zugleich ein sehr deutender Unterschied im Ethos: die Phörea sind in Folge ihrer podischen Gliederung erregt, enthusiastisch, schwungvoll, sich und ungestüm, die synkopierten Dipodien ihnen gegenüber milder wegen der lang ausgehaltenen Töne pathetisch und innlich. Jener Unterschied ist von so elementärer und fundamentalen Natur, dass die Verwischung desselben das Verständnis des Gegensatzes von Tragödie und Komödie unmöglich macht.<sup>\*)</sup>

Von den phönischen Reizen kommt der Dimeter am häufigsten, bei Weitem seltener der Trimeter vor (*διπρόσπος*

\*) Maximilian Folger de veribus cretice sty pascuicis postumum microm. Königsberger Doctordissertation 1888 gibt eine gute, meist sehr kritische Übersicht über die vorkommenden cretischen Verse, der sie schließt aber weder zwischen wirklichen Phörea und synkopierten phönischen Dipodien, noch berücksichtigt er die verschiedenen Strophengattungen und Strophen, in welchen die betreffenden Reize vorkommen, da die Verschiedenheit der Lieder als Chorlieder und Monodien, noch älter die Gesänge der Alten über die Ausdehnung der Reize frei

und *τρίρρυθμος* genannt in den auf Heliodor zurückgehend Scholien zu den pänionischen Strophen des Aristophanes und entsprechend von Bakchien angewandt bei Marius Victor. 96, 22. 2: Acharn. 698:

νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα διωκόμεθα, | κἄτα πρὸς αἴισιν  
μεθα. |

πρὸς τὰδε τις ἀντιρεῖ Μαρκίας; |

Pänionische Tetrameter (*τετράρρυθμοι*) sind nach den Angabe der alten Rhythmiker keine einheitliche rhythmische Reihen, sondern müssen in zwei Dimeter zerlegt werden. Gr. Rhythm. I S. 71. Dagegen vereinigen die Komiker bei einem besonders raschen Tempo bisweilen fünf pänionische Füße zu einer rhythmischen Reihe, dem Pentameter, Acharn. 215, 295, 973. Theopomp. fr. 38 ed. Kock.

Hexameter, die wir schon bei Alkman, dann bei Bakchylides und öfters bei Aristophanes finden, sind entweder in den Dimeter oder in zwei Trimeter zu theilen, wobei die Cäsure und die umgebenden Reihen zu berücksichtigen sind. Zwei Hexameter, ein Pentameter und zwei Tetrameter folgen auf trochäisch Tetrameter, Acharn. v. 210

ἐκπέφυγ', οἷχεται φροῦδος. οἶμοι τάλας τῶν ἱτῶν τῶν ἐμῶν·  
οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νιότητος, ὅτ' ἐγὼ φέρον ἀνθρώπων φορτίον  
ἠκολούθουν Φαῦλλῳ τρέχων, ὥδε φεύλως ἂν ὁ  
σπονδοφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος

5 ἐξέφυγεν οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίζετο.

Acharn. v. 971--987 sind zwei Hexameter von einem Pentameter unterbrochen, dann folgen Tetrameter.

Selten lautet die pänionische Reihe mit der Anakrusis aus, die wie bei den Iamben eine Syllaba anceps ist, Lysistr. 47 ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρῆσόμεθα, 1028 ὁ δ' ἄρτος ἀπὸ χοίνικος ἰδίῃ μάλα νεανίας, ib. 1062. 1047. 1193. 614. 636. Die katalektisch-pänionische Reihe geht auf einen Spondeus (oder als Versende auf einen Trochäus) aus, welcher in der rhythmischen Ausdehnung dem fünfzeitigen Päon gleichsteht. Lysistr. 790:

πλεξάμενος ἄρκυς, καὶ κύνα τιν' εἶχεν,  
κούκ' ἐτι κατήλθε πάλιν οἶκάδ' ὑπὸ μίσους.

Alkman fr. 27. Katalexis und Anakrusis zugleich findet sich Lysistr. 787 καὶ τοῖς ὄρεσιν ᾧχει, Pax 490. Auch einsilbiger katalektischer Ausgang darf nicht abgeläugnet werden; s. oben S. 623 Pind. Ol. 2 und Bakchylides fr. 23, 2, wo die Annahme einer Lücke nicht gerechtfertigt ist.

noch einen scharf begrenzten, der Irrationalität widerstrebenden Taktumfang unterscheiden. Von dem Gebrauche in den dem pellen Paian geheiligten Tänzen heissen sie *maizog*<sup>77)</sup>; nach der thesten Pflanzstätte des Hyporchemus, der Insel Kreta, werden *kygaxoi* genannt. Eine Unterart des Hyporchemus, war die *pythiche*, die sich ebenfalls in Kreta am frühesten entwickelte; ich hier waren die Pflözen das übliche Maass, weshalb der Ursprung desselben auch auf die pyrrhichischen Korsten und *erubanten* zurückgeführt wird<sup>78)</sup>. Jahrhunderte schon mochten kreische Lieder und Tänze auf Kreta gebräuchlich gewesen sein, ehe sie sich zu der litterarischen Kunstform erhoben. ihre Stellung erhielten sie erst durch den Begründer der zweiten musischen Ekstasis zu Sparta, den kretischen Sänger und

<sup>77)</sup> Mac. Vict. 46, 4. Anon. Andrea. ebda. 138, 6; Scylax in Schol. Ph. 1, 377; Athen. 6, 133b.

<sup>78)</sup> Schol. Hephæst. A. in: Stobæus Anth. Var. I, 123. Isaac Momms. 71, 2 (= Pseudo-Draco 130, 4).

<sup>79)</sup> Schol. Pyth. I. I. Schol. Nub. 684. Suid. *maiz* *definitio*, Plineus 10, 3. Terent. Maur. 1436.

Sühnpriester Thaletas, welcher namentlich für die Pyrrhische pāonische Hyporchemata dichtete und deshalb der Erfinder der Pāonen genannt wird (schol. Pyth. 2, 127. Strab. 10, 4, 16). Sparta, wo Thaletas eine Hauptstätte seiner musischen Wirksamkeit fand, erhielten die Hyporchemata und pyrrhichistisch Tanzlieder eine sorgfältige Pflege, besonders durch Xenodamos von Kythere (Athen. 1, 15 d. Plutarch. mus. 10) und durch Alkman. Unter den Fragmenten des letzteren sind noch zwei pāonische, schon oben S. 623 analysirte Verse erhalten, deren erotischer Inhalt zu dem jugendlich-heiteren Tone des Hyporchema's stimmt (fr. 38 [34]). Die beiden pāonischen Hexameter (Heph. cap. 1 scheint freilich den Hexameter als einheitliche Reihe gelten lassen) sind entsprechend der gemeinsamen Cäsur in eine Triapodie und Dipodie zu zerlegen. Bei Stesichorus und Ibykus findet sich keine Spur von Pāonen, obwohl beide noch eine andere archaische Stilart, das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, bewahrt haben. Dagegen haben die drei Vertreter der höchsten Stufe der chorischen Lyrik die Pāonen wenigstens in untergeordneter Weise gebraucht, wie wir oben S. 624 auseinandergesetzt haben. Von Simonides besitzen wir zwei Fragmente, von denen das einem Hyporchema, das andere einem Pāan angehört. Der Hauptvertreter ist für uns Pindar. Zwar finden wir gerade in den Fragmenten der Hyporchemata keine Pāonen, sondern nur logaödisch-trochäische Verse, aber in mehreren hyporchema-ähnlichen Epinikien von hochgesteigerter Lebhaftigkeit und enthusiastischem Schwung liegen sie klar zu Tage: ganz pāonisch ist Ol. 1, pāonisch-logaödisch Py. 5, Ol. 10 und das grosse Dithyrambenfragment 74 [53]; ausserdem sind keine sicheren Reste vorhanden. Unsicher ist das Pāanfragment 53 [25], welches durch Bergk's allerdings sehr schöne, aber nicht zweifelloste Conjectur zu einem pāonischen Trimeter geworden ist: *Χρύσεια ἐξέπερθ' αἰετοῦ*, ebenso unsicher *ἐξ ἀδελῶν εἰδῶν* fr. 142 [10] unter Iamben, Trochäen und einem Choriamb *νυκτὸς ἀμιαὶ ὄρσαι φάος*, welches  $\cup \cup \cup - \cup - - \cup -$ , aber auch  $- \cup \cup \cup - \cup -$  gemessen werden kann. Mehr Schein der Wahrheit hat für sich fr. 173 [160]:

*Σύριον εὐρυναίχμαν διεῖπον στρατόν.*

$\cup \cup - \cup - - \cup - - \cup -$

Sichere pāonische Reste haben wir oben S. 624 aus Bakchylides nachgewiesen. Zu fr. 31 sagt Hephästion cap. 13: *Διεδήλωσε*



in tryphonischen Über vor allen übrigen Rhythmen im höchsten Maße geeignet; obnehin stand der Kordax mit dem systolischen hyperchaema bei der hier vorwaltenden lebhaften Mimik und von komischen Färbung in einer innern Verwandtschaft, ungegleich er demselben an sittlichem Adel und Gracie nachstand. Die Komödie hat sich in der That den Rhythmus des Iaktas fast in derselben Weise wie die Metra des Archilochus eignen gemacht, aber auch zugleich in eine eigenthümlichen Weise umgebildet, um ihn des rein komischen Zwecken dienstbar zu machen. Die pänische Taktform erscheint am häufigsten in der aufgelösten Form des *maior aplozus*, während im Hyperchaema, soviel uns bekannt ist, die *Cretici* vorwalten. Antitrophische Responsum des ersten Pien und Creticus findet statt oben 218 und 223, 220, 221, 225 und 329, 340, 342; der letzte Pien respondirt mit dem ersten Pien Achern. 291 und 346, Iasp. 330 und 370, mit dem Creticus Pax 329, 328, 329, Av. 1035. Als Eigenthümlichkeit ist hervorzuheben, dass im Schluss der Strophe der vorletzte Fuss fast durchgängig ein Creticus ist.

Mit dem Namen *κρητικός* wurde bei den Rhythmikern nicht bloss der Amphimacer, sondern auch der Ditrochäus bezeichnet: so von Aristoxenus nach Choeroboscus Exeg. in Heph. p. 62, 1 (in Studemund, An. Var. I) und Anon. Ambros. (ebds.) p. 229, 1: (vgl. auch Schol. Heph. B. p. 29, 10 ed. Hoerschelmann und Diomed 481, 6): *διτρόχαιος . . . ὁ καὶ κρητικός κατὰ Ἀριστόξενον*, von Aristides p. 39. Die Bedeutung dieses ditrochäischen Creticus, für welchen auch der Name *κρητικός κατὰ διτρόχαιον* vorkommt, bezieht sich lediglich auf die rhythmische Messung, wie Gr. Rhythm.<sup>1</sup> § 32 nachgewiesen ist: der gewöhnliche Ditrochäus ist ein *διτρόχαιος ἀπλοῦς* im Sinne der Rhythmiker, d. h. die beiden Einzelfüsse desselben sind rhythmisch einander gleich, der ditrochäische Creticus ist ein *διτρόχαιος σύνθετος*, d. h. die beiden Einzelfüsse sind rhythmisch ungleich, denn nur der erste Trochäus ist ein trisemos, der zweite dagegen ein disemos mit einem *χρόνος ἄλογος* als Arsis und einem *βραχέος βραχύτερος* als Thesis, und somit bildet der ditrochäische Creticus einen fünfzeitigen oder hemiolischen Rhythmus und wird eben deshalb *κρητικός* genannt. Dieser Satz der alten Rhythmiker hat für die pāonischen Strophen der Komödie eine grosse Bedeutung. Aristophanes lässt nämlich den Pāon oder Creticus antistrophiach mit einem Ditrochäus respondiren\*):

Vesp. 410 καὶ κελεύει αὐτὸν ἵκειν | ὡς ἐπ' ἄνδρα μισόπολιν | ὅτι  
καπολούμενον,

Vesp. 468 οὔτε τιν' ἔχων πρόφασιν | οὔτε λόγον εὐτράπελον, | αἰτίαι  
ἄρχων μόρος.

Vesp. 417. 472. Pax 350. 388. 351. 390. Lysistr. 785. 809. 788. 811. Die Versuche, durch Textveränderung eine strenge Responsion herzustellen, sind verfehlt; der Ditrochäus ist vielmehr rhythmisch ein fünfzeitiger Fuss und wir haben hier eine dem Polyschematismus der Logaöden und Choriamben analoge Erscheinung. Auch an einigen anderen Stellen der pāonischen Strophen haben wir dieselbe Messung des Ditrochäus anzunehmen, obgleich sie sich hier nicht durch die Responsion nachweisen lässt: Equit. 618. 685. Vesp. 1062 ff.

Selbstverständlich folgt hieraus nicht, dass ein jeder der pāonischen Strophen zugemischter Ditrochäus fünfzeitig ist, vielmehr ist die Verbindung von Trochäen und Iamben mit Pāonen

\*) Seliger p. 7 hat die alte Tradition nicht berücksichtigt und die meisten hierher gehörigen Stellen des Aristophanes nicht richtig verstanden.

α. 227. In den Monodiceen der Tragödie, die sich im Metrum dem Nomos anschließen, sind abgesehen von den Dochmien 6 Füsse nur selten angewandt, Arch. Suppl. v. 418—422 + 423—427:

- αγ. *σπίρροναι καὶ πρὸς νυκτίαν*  
*ἐκέρβησ' ἀπὸ φρονος*  
*καὶ σπυρίδα μὴ ἀπὸ φῶς,*  
*καὶ φανταρ ἀπὸ φανταρ*  
β. *ἀντίφωτος ἀπὸ φανταρ*  
δδ. *μὴ δὲ φῶς π' ἐξ ἑσπέρης νυκτίαν*  
*φρονος φανταρ, καὶ*  
*καὶ ἀπὸ φανταρ φανταρ*  
*φανταρ δ' ἑσπέρης φανταρ*  
εε. *καὶ σπυρίδα καὶ φανταρ.*

Abkürzungen der zweiten Länge: *καὶ σπυρίδα, καὶ φανταρ, καὶ φῶς δ' ἑσπέρης, φανταρ δ' ἑσπέρης*, Eurip. Boeth. in der Epode der 'Ικάδος v. 135—148, Illec. 1050—1100, Orisk. 1395—1428, so sich jedoch nur einzelne Reiben finden. Von den trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos sind die

Päonen ausgeschlossen, am häufigsten finden sich einzelne V in die dochmischen Lieder eingemischt, doch ist es meistens wo nicht die Auflösung der zweiten Länge eine sichere Führe ist (wie Soph. El. 1249 οὐδέ ποτε λησόμενον, ἀμέτερον), möglich zu entscheiden, ob wir Päonen oder synkopirte trochäische Dipodieen vor uns haben.

In Bezug auf die Häufigkeit des Gebrauches der Päonen Aristophanes ist zunächst die Thatsache zu constatiren, daß sich päonische Strophen oder überhaupt grössere Gruppen v päonischen Versen nicht in allen Stücken finden; sie fehlen den Thesmophoriazusen, Fröschen und Ekklesiazusen, also in den drei letzten Stücken, da der Plutos für diese Fragen nicht Betracht kommt, d. h. Aristophanes hat sich in der letzten Z seiner Thätigkeit, in welcher der Ton seiner Stücke wenig heftig und ätzend geworden war, von den stürmisch-erregte oft auch keck-frivolen Päonen abgewandt. In den Thesmophoriazusen ist unseres Wissens keine päonische Reihe vorhanden nur einige dochmische: v. 676 ὅσια καὶ νόμιμα μηδομένουσ π ειν ὅ τι καλῶς ἔχει, kritisch unsicher, aber im Anfange dochmisch ist v. 684, sicher dochmisch sind 715 und 716:

τίς ἂν σοι, τίς ἂν σύμμαχος ἐκ θεῶν  
ἀθανάτων ἔλθοι ξὺν ἀδίκοις ἱεροῖς;

ein bakcheischer Tetrameter kommt vor 1144 φάνηθ', ὃ τρεῖς νοὺς στιγγοῦσ', ὥσπερ εἰκός. Zweifelhaft kann die Messung scheinen in den Fröschen, wo sich unter zahlreichen iambischen und trochäischen Reihen, unter denen auch zwei logaödische und eine daktylische Reihe vorkommen, öfters die Reihe findet, die zwar als päonischer Dimeter mit Anakrusis aufgefa werden kann, aber wahrscheinlicher eine synkopirte iambische Tetrapodie ist: v. 211 λιμναῖα κρηνῶν τέκνα, | ξύνανλον ἔμβα βοᾶν . . . 215 ἦν ἀμφὶ Νυσήιον | Διὸς Διώνυσον ἐν | Δίμνα ιαχίσομεν . . . 240 ἀλλ', ὃ φιλωδὸν γένος, | παύσασθε. μᾶλλον οὖν. Auch unter der Voraussetzung päonischer Messur sind dies nur karge Ueberreste eines einst ausgiebigeren G brauches der Päonen, ebenso wie in den Ekklesiazusen, wo t einer significanten Stelle wenigstens einige Reihen als päonisch unter Iamben und Trochäen sicher stehen v. 952:

δεῦρο δῆ, δεῦρο δῆ,  
φίλον ἐμόν, δεῦρό μοι

zeln lassen. Im allen übrigen Dramen hat Aristophanes die Vögel öfters und zwar in sehr charakteristischer Weise gemacht, sodass sie für die Komödie ungefähr dasselbe sind wie die Doctores für die Tragödie; in den Vögeln, die ebenso wie in Wolken gegenüber den Acharnern, Kithiern und Wespen durchsich einen weniger heftigen Ton anschlagen, kommen Plänen wie einer einzigen Monodie und verbunden mit Anapästien vor.

Wir haben folgende Compositionsweisen zu unterscheiden, innerhalb derer sich erhebliche Unterschiede nach den einzelnen Stücken geltend machen:

1. Reine Plänen kommen nur in zwei älteren Dramen vor: Acharn. Parab. I  $\phi\delta\phi$  v. 605 — 675 — 692 — 701:

*Pollos, Pollos', diti phlogon uphōs hōton pōs, denarōs d'apagōf.*  
*alē dē dōtōnōn apōtōn phlogōs dōgōn' d'apōtōnōn phlogō*  
*phōs,*

*phōs' dē dōtōnōnōnōn dē dōtōnōnōn.*

*al dē dōtōnōn dōtōnōn dōtōnōn.*

- <sup>1</sup> *al dē dōtōnōn, alē dōtōnōn diti pōs dōtōnōn, dōtōnōn.*  
*dē dē dōtōnōn dē dōtōnōn.*

Der Inhalt ist in der Ode die Anrufung der Muse, die als vierschrittiges Weib eines acharnischen Kohlenbrenners geschildert wird, in der Antode bittere Indignation über die Rücksichtslosigkeit grünschnäbliger Richter gegen einen alten grauköpfigen Marathonkämpfer. Parab. II. Epirrh. v. 971 — 987 = 988 — 999:

εἶδες, ὦ εἶδες, ὦ πᾶσα πόλι, τὸν φρόνιμον ἄνδρα, τὸν ὑπέροσπον,  
οἱ' ἔχει σπεισάμενος ἐμπορικὰ χρήματα διεμπολᾶν,  
ὧν τὰ μὲν ἐν οἰκίᾳ χρήσιμα, τὰ δ' αὖ πρόκειι χλιαρὰ κατεσθίειν.  
αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδ' γε πορίζεται.

5 οὐδέποτε' ἐγὼ Πόλεμον οἶκαδ' ὑποδέχομαι,  
οὐδὲ παρ' ἐμοὶ ποτε τὸν Ἀρμόδιον ἕσσεται  
ξυγκατακλινεῖς, ὅτι παροίνιος ἀνὴρ ἔφην,  
ὅστις ἐπὶ πάντ' ἀγάθ' ἔχοντας ἐπικωμάσας  
ἐργάσατο πάντα κακὰ κἀνέτραπε κἀξέχει

10 κἀμάχεται καὶ προσέτι πολλὰ προκαλουμένον,  
'πῖνε, κατάκεισο, λοβὲ τίγνδε φιλοτισίαν,'  
τὰς χάρακας ἤπτε πολὺ μᾶλλον ἔτι τῷ πυρὶ,  
ἐξέχει θ' ἡμῶν βίᾳ τὸν οἶνον ἐκ τῶν ἀμπελῶν.

Der Chor ist sichtlich überrascht von dem behaglichen Zustande des Dikaiopolis, der Frieden geschlossen hat, und erwünscht auf das Lebhafteste den Krieg, der ihn in das Unglück gestürzt hat; Dikaiopolis kost glücklich mit seinem Liebchen und scheint wieder jung zu werden. Vesp. Parab. II. Epirrh. 1275 — 1283 = 1284 — 1291:

ὦ μακάρι' αὐτόμενες, ὥς σε μακαρίζομεν,  
παῖδας ἐφρίτευσας ὅτι χειροτεχνικωτάτους,  
πρῶτα μὲν ἄπασι φίλον ἄνδρα τε σοφώτατον,  
τὸν κιθαραοιδότατον, ὃ χάρις ἐφίεσκετο·

5 τὸν δ' ὑποκριτὴν ἔτερον, ἀργαλέον ὥς σοφόν·  
εἴτ' Ἀριφράδην πολὺ τι θυμοσοφικώτατον,  
ὄντινά ποτ' ὤμοσε μαθόντα παρὰ μηδενός,  
ἀλλ' ἀπὸ σοφῆς φύσεως αὐτόματον ἐκμαθεῖν  
γλωττοποιεῖν εἰς τὰ πορνεῖ' εἰσιόιθ' ἐκᾶστοτε.

Scharfe Ausfälle gegen die überklugen Kinder des Automenes und gegen Schadenfrohe über die Unbilden des Kleon. Die Gruppe besteht aus lauter päonischen Tetrametern mit regelmässiger Auflösung der zweiten Länge in den drei ersten Füssen eines jeden Verses. Gemeinsam ist den beiden letzten Gruppen eine trochäische Tetrameter am Schlusse, in welchem sich die Erregtheit gewissermassen ruhig verläuft.

2. Die gebräuchlichste Compositionsweise ist die Verbindung der fünfzeitigen päonischen Takte mit dreizeitigen di-

bemerken, wie der Wechsel der Fiksen und Trochäen mit dem Wechsel der Stimmung in diesen bewegten, auf die Minnesie berechneten Strophen des Kordax Hand in Hand geht: in den Fiksen kulminirt die Erregtheit und Heftigkeit, die Trochäen dagegen zeigen bei aller Raschheit eine leidenschaftslosere und

ruhigere Bewegung. Dies tritt namentlich in Strophen wie A v. 284 hervor, wo der Chorgesang durch ruhigere Verse des Schauspielers unterbrochen ward.

Ach. v. 280—283 singt der Chor (Koryphaios) nach dem iambischen Phalloslied des Dikaiopolis in heftiger Erbitterung gegen den Verräther:

οὗτος αὐτός ἐστιν, οὗτος,  
βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε,  
παῖε πᾶς τὸν μιᾶρόν.  
οὐ βαλεῖς, οὐ βαλεῖς;

Diese Verse bilden das Prooimion zu dem folgenden Dialog zwischen Chor und Dikaiopolis, der Syzygie v. 284—301 335—346, in welcher dem Dikaiopolis mit dem Tode und dem Kleon mit dem Zerschneiden seiner Haut zu Sohlenleder gedroht wird, schliesslich aber doch die Steine weggeworfen werden und Dikaiopolis angehört wird:

1. *CH.* Ἠράκλεις, τοῦτ' εἰς; τὴν χύτραν συντρίψετε.  
*XOP.* σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὃ μιᾶρά κεφαλῇ.  
*CH.* ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὧχαρνέων γεραίτατοι;  
*XOP.* τοῦτ' ἐρωτᾷς; ἀναίσχυντος εἶ καὶ βδελυρὸς,  
5 ὃ προδύτα τῆς πατρίδος, ὅστις ἡμῶν μόνος  
σπείσάμενος εἶτα δύνασαι πρὸς ἔμ' ἀποβλέπειν.
2. *CH.* ἀντὶ δ' ὧν ἐσπείσάμην ἀκούσατ', ἀλλ' ἀκούσατε.  
• *XOP.* σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατὰ σε χώσομεν τοῖς λίθοις.  
*CH.* μηδαμῶς, πρὶν ἂν γ' ἀκούσῃ· ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθοί.
- 10 *XOP.* οὐκ ἀνασχέσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·  
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν  
κατατεμῶ τοῖσιν ἱππεῖσι καττύματα.

Wohl zu beachten ist, dass der behagliche Dikaiopolis in trochäischen Tetrametern, der in äusserster Erregung sich befindet, der Chor dagegen in pöonischen Tetrametern singt, denen ein pöonischer Pentameter an einer besonders significanten Stelle v. 294 beigegeben ist (s. S. 734). Einen komischen Effekt macht die (äusserst seltene) anapästische Pentapodie im Anfang der Rede des Chores (v. 285), welche gewissermaassen als enotischer Katakeleusmos bei dem wüthenden Ansturm der v. Kohlenbrennen geschwärzten Knüppel(Stein)garde dient, denn doch rasch die Waffen streckt. Die Syzygie ist sehr einfach gebaut, jede Strophe zerfällt in zwei Theile, wie wir durch die beigeschriebenen Zahlen bemerklich gemacht haben; je Theil enthält sechs gleichmässig gegliederte Verse, jeder zwei Vers in einer Hälfte ist eine Pentapodie und zwar in der ersten





Reihe einen katalektisch-trochäischen Dimeter enthält, am Schluß steht ein trochäisches System von vier Dimetern.

Vesp. Syzygie v. 405—414 = 463—470 (verstümmelte Aufforderung des Chores zur Rettung der Stadt von Verrätern und Tyrannen, welche die den Demokraten liebgewordenen Sittenbräuche abschaffen wollen. Päonische und trochäische Reime sind hier mehr als gewöhnlich gemischt. Dagegen werden die Gruppe v. 729—736 = 743—749 nicht hierher rechnen, sie iambisch-dochmischen Charakter trägt und nur einen päonischen Dimeter enthält. Ein einzelner päonischer Dimeter mit lauter Trochäen findet sich auch in den significanten Worten v. 1061 *ἄλκιμοι δ' ἐν μάχαις* = 1092 *καὶ κατεστρεψάμην*.

Pax. Nach zwei iambischen und trochäischen Tetrametern und einem längeren trochäischen Systeme des Trygaios, welcher das raschesten Tempo alle die lang entbehrten Genüsse aufzählt v. 337—345 und natürlich den lebhaftesten Widerhall in den Herzen der genussstüchtigen Athener findet —:

Nein, noch lacht nicht, denn wir haben noch die Friedensgöttin  
aber freut euch, wenn die Holde ihr gebracht ans Tageslicht.

Dann könnt spassen ihr und lachen,

Alles con amore machen,

könnt zu Land und Schiff euch tummeln,

täglich auf den Strassen bummeln,

jeden Tag im Schauspiel sitzen,

könnt im faulen Bette schwitzen,

Spiel und Würfeln euch ergeben, — habt bei Tisch

ein herrlich Leben, — esst wie Sybariten fein, — könnt

Juchhe Juchheissa schrein.

nach diesem System, in welchem das tolle Jagen und Rennen nach Lebensgenuss geschildert wird, kommt die freudige Hinwendung auf den Frieden und das Schlaraffenleben der guten, alten Zeit zum heftigen Ausbruch v. 346—360 = 385—399 (582—600):

*εἰ γὰρ ἐκγένοιτο' ἰδεῖν τὴν ἡμέραν ταύτην ποτέ.*

*πολλὰ γὰρ ἀνέσχομην | πράγματά τε καὶ στιβάδας, | ὥς ἔλαχε Φοῖβη*

*κοῦνέτ' ἄν μ' εὖροις δικαστὴν δριμύν οὐδὲ δύσκολον,*

*οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δίῃ που σκληρὸν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,*

5 *ἀλλ' ἀπαλὸν ἄν μ' ἴδοις καὶ πολὺ νεώτερον, ἀκαλλυγόντα ἡμάτων.*

*καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἀπολλύμεθα καὶ κατατετράμμεθα πλεονέμενοι*

*ἐς Λυκίον καὶ Λυκίου σὺν δόρῃ σὺν ἀσπίδι*

*ἀλλ' ὃ τι μάλιστα χαριούμεθα ποιοῦντες, ἄγε*

el lakonischen Einfluss, v. 781—793 — 805—820 schon eben thut. Von besonderem Interesse ist die ausgedehnte dialogische the v. 1014—1042, auf welche ein trochäisch-päonisches Lied lgt: Männer und Frauen, halb im Zwietracht, halb im Frieden kern sich einander und die letzteren wissen durch kleine Liebes-este und Schmeicheleien die Gunst der Männer wieder zu ge-innen. Einzig in seiner Art folgen zueinandzwanzig Verse stichisch erteinander, wovon ein jeder aus einem trochäischen und isischen Dimeter besteht, sieben trochäische Tetrameter bil-uden Schluss. Es folgt dann in der wunderbarsten und lustigsten, dei gutröthigsten Laune ein Veräulungslid mit Aussicht f ägyptischen paß q' deio q' xpatz und auf ein recht reich-tes Gastfreundschaftsmal v. 1043—1058 — 1059—1072 — 108—1204 — 1205—1215:

ΠΡ. αὐ καραμευέμεθα | αὐ μετέρει μέλι', ἀέθρα, | πλείονα  
 αὐτὸν εἰδὼ ἴα-  
 εἰδὼ καὶ τοῖσδε | μέν' ἀπὸ δὲ καὶ ἄλλοις  
 καὶ ἄλλοις ἔσται πῶς αὐ καὶ καὶ αὐ καὶ καραμευέμεθα.  
 εἰδὼ καραμευέμεθα, καὶ δέξω καὶ γὰρ.



5 εἴ τις ἀργυρίδιον δεῖ'ται λαβεῖν, μῆς ἢ δὴ ἢ τρεῖς· α  
 'στίν, | ἄχομεν βαλλάντια.  
 κἄν ποτ' εἰρήνη φανῇ,  
 ὅστις ἄν νυνὶ δανεῖσθαι παρ' ἡμῶν, | ἄν λάβῃ μηκέτ' ἄν

Auf ein trochäisches System von drei Reihen folgen dionische Verse von je zwei Dimetern, der zweite mit einer krusis, daran reihen sich zwei trochäische Systeme mit dazwischen stehenden katalektischen Dimeter.

3. Päonisch-anapästische Strophen, die wir kurpästische Päonen nennen wollen, sind weniger häufig: trochäisch-päonischen Strophen und finden sich nur in den mittleren Stücken, dem Frieden, den Vögeln und in der strate. In den trochäisch-päonischen Strophen wurden anapästische und daktylische Reihen äusserst selten, wenn auch mit bestimmter Absicht zugelassen, eine anapästische Pentapodie Ach. 36 zwei daktylische Tetrapodien Equit. 328, in den päonisch-anapästischen Strophen dagegen sind die Anapästien ein Päonen ebenbürtiges Element, welches den Charakter der Strophe in der bedeusamsten Weise mitbestimmt, trochäische Strophen sind ausgeschlossen. Durch die Verbindung der Päonen mit Anapästien entsteht ein Taktwechsel des γένος ἴσον und ἡμικρον, welcher von erschütternder Wirkung auf die Lachmuskel ist. Die Anapäste sind entweder sehr bewegt gehalten mit vielen Auflösungen zur Bezeichnung der Hast und Hitze in pythischer und enoplischer Weise fortissimo vorgetragen oder vielen Zusammenziehungen zur Bezeichnung der Würde und Strenge unter Begleitung von αὐλοῖσιν σπονδειακοῖσιν (σπονδεῖον, μέλη σπονδεῖα, ἐπιβώμια) im priesterlichen Stil fast wie altkirchliche Choräle, ohne dass wir aber an trochäische Strophen oder παῖωνες ἐπιβατοὶ zu denken haben. Selbstverständlich muss in diesen Strophen auch ein eklatanter Wechsel des Tempos stattgefunden haben; die spondeischen Strophen wurden, wie dies auch inhaltlich erfordert wird, in langsamem Tempo, die Päonen mit den zahlreichen Auflösungen in raschem Tempo vorgetragen.

Von ersterer Art ist Lysistr. v. 476—483 = 541—5

ΓΕΡ. ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρησόμεθα τοῖσδε τοῖς κνωθαῖσι;  
 οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτέα τάδ', ἀλλὰ βασανιστέον  
 τόδε σοι τὸ πάθος  
 μετ' ἐμοῦ 'σθ' ὃ τι βουλόμεναι ποτε τὸν

αἶψα καὶ αἶψα φέρε ὦ το ἄλγεα  
 καὶ δ' ἀναπύειτο πῦ.

Heutische Indignation und Angriffstimmung, Stuf anapästische  
 Zeilen mit Proceleusmatici und drei phäoische. Zu bemerken  
 ist unter den Anapästern die beiden sehr seltenen Tripodiceen  
 v. 345 und 346. Sollten sie vielleicht zu rezen sein.

Antes 577 versos — 578 5 37

Dies ist ein Uebergang zu den folgenden spondaischen Ana-  
 pöten gegeben.

Entgegengesetzter Art ist die Syzygie der Aves v. 1058—  
 1100 = 1088 — 1100:

ῥῆγ ποτ' ἔφ' ἀντιόνη  
 καὶ ἀντιόγγ' ὄρασι καὶ ῥῆγ  
 ῥῆσσι' ἀντιόνη ῥῆγ  
 ῥῆσσι' ποτ' ῥῆγ ποτ' ἀντιόνη,  
 5 ῥῆγ δ' ἀντιόνη ἀντιόνη  
 ἀντιόνη ἀντιόνη ῥῆσσι'  
 ῥῆσσι', ὦ καὶ δ' ῥῆγ  
 ὦ ἀντιόνη ἀντιόνη ἀντιόνη ἀντιόνη





|     |    |                 |
|-----|----|-----------------|
|     |    | ⏏ — ⏏ — ⏏       |
|     |    | ⏏ — — ⏏ —       |
| 250 | 3. | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ —   |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ —   |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
| 255 |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
| 260 |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |
|     |    | ⏏ ⏏ — ⏏ — ⏏ — ⏏ |

Um keinen Zweifel an unserer Auffassung zu lassen, haben wir hier wie öfters anderwärts das metrische Grundschema angesetzt und die Auflösungen und Zusammenziehungen darüber bemerkt.

Die Mischung der Metren ist hier auf den höchsten (in getrieben: Päonen und Dochmien sind nicht allein mit Trochäen und Iamben, sondern auch mit Daktylen und Anapästten verbunden, selbst ein ionischer Vers (ὄσα θ' ὑμῶν κατὰ κήποις ἔκισσοῦ) und eine anakrusisch-logaödische Pentapodie πρὸς δυοὶ (νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων) kann nicht verkannt werden. Die Verse 250—254 sind nicht als anapästisches System mit schliessendem Parömiacus, sondern als daktylisches in dem damals sehr modernen Stile der daktylischen Monodieen (s. S. 116) aufzufassen. Die Worte οἰωνῶν ταναοδείρων a Parömiacus mit Dindorf zu messen hindert die Prosodie ταναοδ denn eine unorganische Dehnung der Silbe anzunehmen ist mehr als unsicher. Wahrscheinlich ist hier wie Av. 1394, wo dieselben Worte stehen, τανυδείρων nach Analogie von τανυπέπλο τανυήκης, τανυέθειρα u. s. w. zu schreiben und eine daktylische Tripodie als Clausel anzunehmen, die auch in den daktylischen Monodieen der Tragiker vorkommt. Hierdurch wird zugleich die metrische Einheit in dieser Versgruppe hergestellt und der neumodische Charakter dieser Arie gewahrt.

Die Verse mit Vogelstimmen stehen nicht *extra metrum* sondern ordnen sich theils iambischem, theils päonischem Rhythmus unter:



*spóntōs*. Das unruhig und ungeduldig trippelnde Wesen des Fiedelhauptes, der alle Mitbeschwungenen zur Berathung einer wichtigen Angelegenheit, der Einsetzung des neuen Vögelstärkstates beruft, ist durch den ungewöhnlich starken Wechsel in Metren vortrefflich ausgedrückt, zugleich kann man aber auch die in dem Inhalte liegenden ethischen Gründe in dem Wechsel nicht verkennen, z. B. in dem Gebrauche der *spóntōs*-chen Anapäste v. 255 conform den oben ausgesprochenen Beobachtungen in der Verbindung von Pionen und Anapästen:

ὅπως γὰρ οὐκ ἔσπειρεν ἀπλόητα,  
καὶ οὐκ ἔσπειρεν  
καὶ οὐκ ἔσπειρεν ἔ' ἔσπειρεν.

Wir haben uns in dem ganzen Liede eine effectvolle, minutiöse Flötenmusik mit Wechsel des Tempos und der Tonarten wie mit Trillern, für welche die Vogelstimmen Gelegenheit geben, hinzudenken. Das Lied ist augenscheinlich die freie Schöpfung eines modernen, antiken Numos im Stile des Pappas und seiner Nachfolger mit *spóntōs* *anteprosōpōs*. Man

*Reinhardt, spontelle Metrik.*

wird in der Mischung der Metren unwillkürlich an Euripid erinnert, auf dessen Monodien in metrischer und musikalischer Beziehung der moderne Nomosstil bedeutenden Einfluss ausgeübt hat. Aristophanes ist ein Feind dieses Stiles, aber er benutzt ihn hier wie anderwärts zu seinen komischen Effekten und parodirt ihn durch Uebertreibung.

5. Logaödische Päone d. h. die Verbindung von Päon und Logaöden als eine besondere Klasse finden sich bei Aristophanes nicht, dagegen bei Pindar in der Strophe von Py. 5, oben ausgeführt ist, und in dem herrlichen Dithyramben-Fragment 75 (54) *Δεῦτ' ἐς χορὸν κτλ.*, sowie bei Euripides in der Epode der Parodos der Bakchae v. 135—168 (s. oben S. 623). Aristophanes, nächst Aeschylus der feinste Ethiker in der Metrik, hat sich strenge Gesetze in der Scheidung der metrischen Stilarten aufgelegt und verlässt sie nur da, wo er parodirt; er besitzt aber eine erstaunliche Gewandtheit, wenn er eine komische Wirkung oder einen Contrast hervorrufen will, in jeder Stilart zu dichten. Eine Parodie ist jedenfalls der Gesang des verlumpten Bettelpoeten, der von dem Sklaven des Peisthetairos *σκολιά καὶ χιτῶνα* erhält Av. v. 904—953, aber die wenigen Reize in dem Gesange desselben, die päonisch gemessen werden könnten, sind nicht sicher päonisch, da sie nur Auflösungen der ersten nirgends aber der zweiten Länge enthalten und die gesungenen Verse ein Cento von Phrasen aus der chorischen Lyrik sind v. 919 *κατὰ τὰ Σίμωνίδου* und 939 *Ἰνδάρειον ἔπος*. Auch dem Euripideischen Cento Ran. v. 1356—1360 stehen wegen der Unsicherheit des Textes Päonen nicht sicher.

#### B. Bakchien und Dochmien.

Es ist oben auseinandergesetzt, dass die Bakchien dem hemiolischen Rhythmengeschlechte angehören. Die Alten unterscheiden zwei Formen und bezeichnen mit schwankender Terminologie schliesslich  $\cup - -$  als *βακχείος* und  $- \cup \cup$  als *ἀντιβάκχειος* (*παλιμβάκχειος*, *ὑποβάκχειος*). Der Name scheint volkstümlich zu sein und auf den Gebrauch der Bakchien in Liedern des dionysischen Cultus hinzuweisen, doch wird auch der Ionier *ἀπ' ἐλάττονος*, der Choriambus und Antispast Bakchius genannt. Jedenfalls auf unklaren Vorstellungen und ungenügender Kenntniss beruht die Aeusserung der Scholia B : : Heph. p. 13 (= p. 28, 33 ed. Hoerschelmann): *ἐκλήθη δὲ οὕτως [ὁ βακχείος]*



das Verhältniss der Bakchien zu den Päonen mit dem Verhältniss der *ἀνακλώμενοι* zu den Ionici zu vergleichen. Die *ἀνακλώμενοι* haben in klassischer Zeit auch nie eine völlig selbständige Geltung erlangt und erscheinen immer nur als eine Nebenform der Ionici, ein Anaklomenos = ionischer Dimeter 12 : 12, ein anaklomeischer Dimeter = päonischer Dimeter 10 : 10.

Der Antibakchius oder Palimbakchius, welcher von Aristarch in der oben ausgeschriebenen Stelle geradezu als *ἀντιβακχίος* bezeichnet wird\*), ist, wie mancher angebliche Fuss eine Erfindung der Grammatiker für die Herstellung einer vollständigen, mechanisch-symmetrischen Lyri- oder Epigrammischen Versfüsse. Griechische Verse aus Palimbakchius nirgends mit Sicherheit nachzuweisen so wenig wie Verse aus Amphibrachen, zweiten und dritten Päonen u. s. w. Soweit überhaupt ein Funke von Wahrheit zu Grunde liegt, sind antibakcheische Verse nichts Anderes als Päone mit langer Anakrusis, wie auch der von Dion. de comp. verb. c. 17 (ed. Schüfer) als bakcheisch (d. h. — — ∪) erwähnte Vers

σοί, Φοῖβε Μοῦσαί τε, συμβῶμεν.

Die nahe liegende Vermuthung, dass der Bakchius aus der zweiten Thesis synkopirten iambischen Dipodie entspringe, wird ebenso wie die gleiche Vermuthung von dem Theile des Dochmius dadurch widerlegt, dass in beiden die Auflösung der Länge, wenn auch in den Bakchien selten, vorkommt. Von den Bakchien sind auf das Bestimmteste die dem äusseren Anscheine nach mit Bakchien beginnenden iambischen Reihen des tragischen Tropos zu unterscheiden:

∪ — — ∪ —  
 ∪ — — ∪ — ∪ —  
 ∪ — — ∪ —  
 ∪ — — ∪ —

Nur in seltenen Fällen kann es zweifelhaft erscheinen, ob es sich um synkopirte iambische Dipodien oder Bakchien handelt, namentlich da auch der Inhalt der letzteren ein sehr bestimmter zu sein pflegt, z. B. Pers. v. 1069 und 1070:

Ξ. ὡ Περσὶς αἶα,  
 Χ. ὡ δυσβάπτος.

\*) Vgl. auch den Anonymus post Censorinum 616, 6 ed. Keil.



Ἄπολλον, Ἄπολλον  
ἀγνιάτ', Ἀπόλλων ἐμός·

v. 1103 ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον; ἀλὰ δ'  
ἐκὰς ἀποστατεῖ,

kann aufgefasst werden als zwei bakchiische Dimeter mit folgendem Dochmius, aber besser als drei Dimeter zu einem katalaktischen Verse vereinigt, die Auflösung steht nicht im Wege. Hier zeigt sich wie an anderen Stellen (die zuerst aufgeführt werden können als aus hyperkatalektischen Dochmien, der zweite Vers und der dritte aus einem Bakchius und einem Dochmius bestehend angesehen werden) die nahe Verwandtschaft der Bakchien und Dochmien. — Choeph. v. 349:

τέκνων τ' ἐν κτελεύθοις  
ἐπιστρεπτόν αἰῶ,

in einer logaödischen Strophe, deren Anfang nicht dochmisch gemessen werden darf, kann auch  $\cup \text{---} \cup \text{---} \cup \text{---}$  aufgefasst werden. Dagegen wiederum ächte Bakchien nach Form und Inhalt und in der angemessenen Gesellschaft von Dochmien und Iamben finden sich Eumen. v. 789 στενάξω, τί ῥέξω; u. folgendem bakchiischen Trimeter γένωμαι δυσοίστα πολίταις. Trachin. v. 890 τίς ἦν; πῶς; φέρ' εἶπέ, 892 τί φωνεῖς; σαφὴς eignet sich inhaltlich als erregte Frage für bakchiische Messung, kann aber auch synkopirt-iambisch aufgefasst werden, da der Chor, der diese Fragen aufwirft, sich synkopirter Iamben bedient, während die τροφὸς in nicht synkopirten spricht. Jedenfalls bakchiisch zu messen ist Soph. El. v. 1279 ξυνοικεῖς; τί μὴν; unter Iamben und Dochmien vor einem folgenden logaödischen Verse. — Alkest. v. 92 ὦ Παιάν, φανείης schon oben erwähnt, inhaltlich typisch wie in dem bakchiischen Tetrameter Arist. Thesm. v. 1143. Eur. Suppl. v. 376 unter nicht synkopirten Iamben mit vorausgehendem Dochmius τεμεῖ καὶ τέκνοις | ταῖς ληψόμεσθα wie bei Pindar. Selbstverständlich kann hier der Dochmius als katalektisch-bakchiischer Dimeter gemessen werden; zweifelhaft ist v. 367 ὅσια περὶ θεοῦ καὶ μεγάλα Ἥελας; καὶ κατ' Ἄργος zwei Dochmien und zwei Bakchien, aber es kann auch gemessen werden  $\cup \cup \cup \cup \text{---} | \cup \cup \cup \cup \text{---} | \cup \cup \text{---}$  unzweifelhaft am Beginn einer glykoneischen Strophe v. 990 φέγγος, τίν' αἶγλαν ähnlich wie Arist. Vesp. v. 317. — Hec. v. 879 unter Dochmien χορευθέντ' ἀναύλοισ, v. 906 τί δὲ ὦ Διὸς παῖ; inhaltlich für Bakchien sehr angemessene Worte.



4. Der bakchiische Pentameter steht an keiner Stelle sicher, da überall nach dem zweiten oder dritten Fusse Cäsur ist und Nichts eine Theilung hindert. Er ist entweder in einen Dimeter und Trimeter oder umgekehrt zu zerlegen und zwar ist wegen der Cäsur durchweg das Erstere anzunehmen. Sept. v. 104 ist mit Rücksicht auf die Wortstellung in Dimeter und Trimeter zu zertheilen:  $\tau\acute{\iota} \rho\acute{\epsilon}\xi\epsilon\iota\varsigma, \pi\rho\omicron\delta\acute{\omega}\sigma\epsilon\iota\varsigma \mid \pi\alpha\lambda\alpha\acute{\iota}\chi\theta\omega\nu \textit{Ἰφης}, \tau\grave{\alpha}\nu \tau\epsilon\acute{\alpha}\nu \gamma\alpha\acute{\nu}$ ; ebenso Eum. v. 790 und Helen. v. 642  $\pi\rho\acute{\omicron}\varsigma \acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\nu \acute{\epsilon}\lambda\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota \theta\epsilon\acute{\omicron}\varsigma \sigma\upsilon\mu\phi\omicron\rho\acute{\omicron}\nu \tau\acute{\alpha}\sigma\delta\epsilon \kappa\rho\epsilon\acute{\iota}\sigma\sigma\omega$ .

Die Verbindung auf einander folgender Verse ist im Vorausgehenden schon mitbeleuchtet, nirgends zeigt sich auch nur ein Ansatz zu einer grösseren Gruppenbildung. Nur Orest. v. 1437 folgen anscheinend neun Bakchien hinter einander mit Cäsur nach jedem Bakchius (ausgenommen die beiden letzten, so dass verschiedene Eintheilungen möglich sind), aber wenn auch die handschriftlich überlieferten Worte  $\pi\rho\omicron\sigma\epsilon\acute{\iota}\pi\epsilon\nu \delta' \textit{Ὀρίστας}, \acute{\Lambda}\acute{\alpha}\kappa\alpha\iota\nu\alpha\nu \kappa\acute{\omicron}\rho\acute{\alpha}\nu$  als katalektisch-bakchiischer Tetrameter gemessen werden können, so hindert uns Nichts die folgenden Worte mit G. Hermann kretisch aufzufassen. Für die citirten Worte  $\pi\rho\omicron\sigma\epsilon\acute{\iota}\pi\epsilon\nu \kappa\tau\lambda.$  ist übrigens bakchiisches Metrum nicht geeignet und die Conjectur von Hermann, der auf die Analogie der Stelle v. 1418 ff. verweist, sehr wahrscheinlich:  $\pi\rho\omicron\sigma\epsilon\acute{\iota}\pi\epsilon \delta' \acute{\omega}\delta' \textit{Ὀρίστας}, \acute{\Lambda}\acute{\alpha}\kappa\alpha\iota\nu\alpha\nu \kappa\omicron\rho\acute{\alpha}\nu$ . —

Die bisher betrachteten Rhythmen zerfallen nach dem Verhältniss der  $\acute{\alpha}\rho\iota\theta\mu\omicron\iota$  (der Arsis und Thesis) in  $\acute{\rho}\iota\theta\mu\omicron\iota \acute{\iota}\sigma\omicron\iota$  und  $\acute{\epsilon}\pi\iota\mu\acute{\omicron}\rho\iota\omicron\iota$ ; die ersteren stehen im  $\lambda\acute{\omicron}\gamma\omicron\varsigma \acute{\iota}\sigma\omicron\varsigma$ , die letzteren (Lamben, Pöonen und Epitrite) im  $\lambda\acute{\omicron}\gamma\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\pi\iota\mu\acute{\omicron}\rho\iota\omicron\varsigma$  (Nicomach. arith. 1, 20), d. h. Arsis und Thesis sind nur um eine Einheit verschieden (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4); sie sind mithin zwar ungleich, aber stehen sich so nahe, dass ihr Verhältniss zu einander als ein gerades ( $\acute{\epsilon}\upsilon\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha$ ,  $\acute{\epsilon}\upsilon\theta\acute{\nu}$ ) und die Rhythmen selber eben so wie die im  $\lambda\acute{\omicron}\gamma\omicron\varsigma \acute{\iota}\sigma\omicron\varsigma$  stehenden als  $\acute{\omicron}\rho\theta\omicron\iota$  (*recti*) bezeichnet werden. Die griechische Rhythmik kennt aber ausserdem noch einen Rhythmus, dessen  $\acute{\alpha}\rho\iota\theta\mu\omicron\iota$  in einem sogenannten  $\lambda\acute{\omicron}\gamma\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\pi\iota\mu\epsilon\acute{\rho}\iota\varsigma$  stehen, d. h. um mehr als eine Einheit von einander verschieden sind, und der deshalb im Gegensatze zu den  $\acute{\omicron}\rho\theta\omicron\iota$  als  $\acute{\rho}\iota\theta\mu\acute{\omicron}\varsigma \delta\acute{\omicron}\chi\mu\iota\omicron\varsigma$  =  $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\mu\iota\omicron\varsigma$  bezeichnet wird. Ein solcher ist der  $\delta\acute{\omicron}\chi\mu\iota\omicron\varsigma \acute{\omicron}\kappa\tau\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$

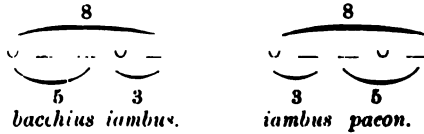
in welchem sich die beiden rhythmischen Chronoi wie 3 : 5 oder 5 : 3 verhalten.



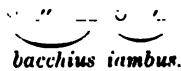
ten rhythmischen Chronoi (3 + 3) gibt; ausserdem wird er noch schol. vet. Laur. ad Sept. 127 (ed. Wecklein) bestätigt: καὶ ὅτι ὁ γὰρ ὁρῶν τὸν καὶ τὸν, λέει καὶ ἀπὸ τὴν αὐτὴν βασιγ. πῶς δὲ αὐτὸν βασιγ' ἑσθποὶ γὰρ αὐτὸν βασιγὸν δὲ εἰ ἑσθποὶ, καὶ τὸν δὲ εἰ μὴ, εἰς βασιγὸν. Vgl. ib. ad v. 100. Ueber den Unterschied von ἑσθποὶ ὅτι und ἀσπῖκου verwiesen wir d. Aristides, über die Bedeutung von ἰδὸς ἀσπῖκου und ἀσπῖκου auf Nicomach. arith. 1, 10, 20.

Es steht hiernach fest, dass der achtseitige Dochmus in ein rhythmisches Chronoi von drei und fünf Metren zerfällt, wovon der eine als Arsis, der andere als Thesis gilt, und dass er also nur einen einzigen Haupttactus hat. Hieran schliesst sich an weiter die Frage, weshalb bei den Rhythmikern nur drei oder vier Einschlüsse des epitritischen nur vier Rhythmengeschlechter genommen werden, das Dochmus aber als eines besonderen Rhythmengeschlechtes keine Erwähnung geschieht. Die Antwort auf ich der Dochmus gilt als ein ἑσθποὶ μεταβάλλων, d. h. aus zwei verschiedenen Rhythmengeschlechtern,

dem pöonischen und diplasischen, zusammengesetzt i  
Ueber die Art der Zusammensetzung bestand eine doppelte A  
fassung, indem man den Dochmius entweder als eine Vereinigu  
des fünfzeitigen Bakchius und des dreizeitigen Iambus, oder d  
Iambus und des fünfzeitigen Pöon ansah:



Beide Auffassungen überliefert Quintil. inst. 9, 4, 97: *Est dochmius, qui fit ex bacchio et iambo vel iambo et cretico*, ein Stelle, die ebenso wie der unmittelbar vorhergehende Satz an den Rhythmikern geschöpft ist; die zweite Auffassung finden wir bei Choeroboscus Exeg. I. I.: *ἐνταῦθα οὖν δόχμιον ῥυθμικὸν φησὶν ἱάμβον καὶ παίωνα πρῶτον* und bei Aristid. 39: *συρτάσσεται ἐξ ἱάμβου καὶ παίωνος διαγνῖον*, aber sie ist ungenau, da sie nicht berücksichtigt, dass die vorletzte Kürze des Dochmius verlängert werden kann, was nicht der Fall sein könnte, wenn die drei letzten Silben des Dochmius ein Pöon wären. Wir haben demnach den Dochmius als die Zusammensetzung eines Bakchius mit einem Iambus anzusehen; durch die Zusammensetzung beider Füße entsteht ein Taktwechsel, *μεταβολὴ καὶ γένος*, indem auf einen fünfzeitigen pöonischen ein dreizeitige diplasischer Takt folgt; beide Füße werden einem gemeinschaftlichen Hauptictus unterworfen, denn sonst könnten sie nicht als die beiden *ῥιθμοὶ* eines Rhythmus angesehen werden, aber sie behaupten zugleich ihre Selbständigkeit als verschiedene Takte und deshalb lässt sowohl der Bakchius wie der Iambus die Irrationalität der anlautenden Thesis zu:



Die alten Metriker, welche überhaupt die rhythmische Geltung nicht berücksichtigten, wandten auch auf den Dochmius ihr Princip einer viersilbigen Messung an und sahen in ihm einen hyperkatalektischen Antispasten, worüber sich der im Folgenden die rhythmischen Verhältnisse zu Grunde legende Bericht des Choeroboscus Exeg. in Heph. cap. X ausspricht: *ιστέον γάρ, ὅτι ὁ dochmiakὸν σύγκειται ἐξ ἀντισπάστου καὶ συλλαβῆς, ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτῆρα. Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τὸ πᾶν μέτρον ὡς μίαν συζυγίαν λαμβάνοντες κτλ.* Die antisjische Auffassung

Es mindestens Zweifel, dass die hier gegebene Restitution völlig richtig und dass mithin ein achtsylliges in 3+5 oder 5+3 gegliedertes Megastichos nach Aristoxenus in der fortlaufenden Rhythmopöie nicht vorkommt. Der Dochmius  $\text{v} - - - \text{v} - -$  ist im aber ein Maass, welches für fortlaufende Rhythmopöie von Aeschylus und den übrigen Tragikern mit grosser Vorliebe verwendet und zu langen Systemen continuirlich hinter einander wiederholt wird. Da Aristoxenus mit der Aeschyleischen Compositionsmannier wohl bekannt ist (Plut. Mus. 20. 21), so müssen wir notwendig annehmen, dass die Dochmien auf der griechischen Bühne nach einem andern Rhythmus als denjenigen vorgetragen wurden, welchen ihnen jene späteren Berichterstatter Quintilian u. a. w.) vindiciren. Die Dochmien sind häufig genug als bakchische Dimeter geröselt und können, wenn wir uns an Aristoxenus halten, schwerlich etwas anderes als katalektische akchäische Dimeter gewesen sein:

$\text{v} - - - - \text{v} - - - -$  Dimeter akatalektos

$\text{v} - - - - \text{v} - - - - \text{A}$  Dimeter katalektos (Dochmius).

Am Ende eines Dochmius haben wir daher eine zweizeitige Pausanzunehmen. Ist die letzte Länge in eine Doppelkürze aufgelöst, so ist dies ebenso zu beurtheilen, wie wenn bei Pindar oder Euripides eine Auflösung am Schlusse des Glykoneus u. s. v. vorkommt.

Es stehen sich also im Alterthum zwei Auffassungen gegenüber, indessen ist die aristoxeneische nur auf indirektem Wege aus einem Princip des Aristoxenus scharfsinnig erschlossen und erst durch Ergänzung einer Stelle möglich gemacht, die Auffassung des Aristides und seines vermuthlichen Freilassers Fabius Quintilianus ist dagegen direkt in der bestimmtesten Weise überliefert. So wenig die Angaben des Aristides über Taktgleichheit und Taktwechsel, die auf einen tiefsinnigen Vergleich mit dem Pulsschlage zurückgeführt werden, über das Ethos der Rhythmen und vieles andere Wichtige bei demselben Schriftsteller seine eigenen, originellen Gedanken sind, ebensowenig können wir glauben, dass Aristides und Quintilian die Erfinder jener Auffassung der Dochmien sind: alle diese Angaben gehen auf die ältere Zeit zurück. Es können sehr wohl beide Recitationsweisen der Dochmien nebeneinander bestanden haben: Durch die Annahme der ersteren (aus Aristoxenus erschlossenen) Ansicht wird vollständige Einheit mit den Bakchien herbeigeführt, aus denen der erste Fuss des Dochmius jedenfalls besteht, und die Taktgleichheit gewahrt; durch die Annahme der zweiten Ansicht (des Aristides und Quintilian) wird dem Charakter der dochmischen Lieder in der Tragödie mehr entsprochen, für welche Taktwechsel, der doch principiell in der entschiedensten Weise mit Angabe des Ethos überliefert wird, besonders angemessen ist. Wenn irgendwo, kann Taktwechsel in den dochmischen Liedern der Tragödie stattgefunden haben. Es liegt ausserdem sehr nahe, dass in den verschiedenen Poesiegattungen die Recitation der Dochmien eine verschiedene gewesen ist, die katalektisch-bakchiische für die chorische Lyrik, die Messung als *ὁρθὸς μεταβάλλων* für die Tragödie. Zwischen den (freilich nur in sehr geringer Zahl vorhandenen) Dochmien der chorischen Lyrik einerseits und der Tragödie andererseits besteht ohnehin ein sehr bedeutender Unterschied, insofern als die Dochmien der Tragiker grössere Freiheit in der Auflösung und dem Gebrauch des Alogos zeigen. Derselbe Unterschied ist gegenüber den Bakchien der Tragiker unverkennbar, welche bei Weitem nicht

am Verschlusse vor. Wir werden also den Dochnius eigentlich als *Σύμπλον*, wenigstens für das Drama bestehen lassen und ihn mit Aristides und Quintilian als *ῥεσπόμενον* bezeichnen. Er ist darum nicht regellos, die *εὐχὴ* ist eine stetige, fest bestimmte, innerhalb welcher zwar große Freiheit in Bezug auf den Gebrauch des Alogos und

] Die Meinung und die Geschichte des Dochnius ist nach dem Er-  
 stein unserer Metrik ein Lieblingsgegenstand für Doctordissertationen  
 geworden in ungemein rascher Folge gewesen. Kühn 1843, Lortzing  
 Follenmann 1844, Goldmann 1847, Gräfe 1848, Löschhorn 1870,  
 ult. 1875, Vogelmann 1877, Pöschel 1880, Deyers 1880, Klotz 1894,  
 Felscher 1904-1904. Nicht die Angaben bei Pöschel da wir aus  
 keinem orig. August 1880 p. 39 und Griechisch Metrik (J. Möller  
 . d. Kühn. Altw.) p. 371. Es ist mir nicht möglich, mich mit den  
 von dieser Abhandlungen einzeln auseinanderzusetzen, in Bezug auf  
 die Beobachtungen und kritische Behandlung der einzelnen Stellen  
 vorzuziehen die Abhandlungen von Pöschel, obwohl ich dessen Grund-  
 , nicht Gräfe, Pt. V. Felscher, der als bester aller Hermannianer  
 in den Anfangen steht, und von Felscher.

der Auflösung, aber doch zugleich der strengste Rhythmus herrscht, da die dochmischen Lieder gesungen, nicht deklamirt werden.

Mit dem metabolischen Rhythmus der Dochmien stimmt ihr Gebrauch überein. Sie haben ihre eigentliche Stellung in den Monodien der Tragödie, wo die Leidenschaft des Schmerzes, der Angst und der Verzweiflung auf das Aeusserste gesteigert ist. Wie hier dem Gemüthe alle Ruhe fehlt, wie es aus einer Stimmung in die andere fluctuirt, ohne auch nur auf Augenblick Ruhe und Frieden zu finden, so folgen Takt um Takt die Maasse verschiedener Rhythmengeschlechter, die Bakchien und Iamben im raschen monopodischen Wechsel aufeinander. Beides, das Pathos der Leidenschaft und die Metabole der Rhythmen, ist auf den höchsten Grad potenzirt, und die klassische Schilderung von der ethischen Bedeutung der Metabole bei Aristid. 99) erscheint hier in ihrer ganzen Wahrheit: *οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἑνὸς βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν, ἐκάστη διαφορᾷ παρέπεισθαι καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες* —, die furchtbare und erschütternden Leidenschaften werden auch im Rhythmus als *φοβεροὶ καὶ ὀλέθριοι* dargestellt. In den Aeschyleischen Tragödien sind die Dochmien fast das ausschliessliche Monodienmaass, aber sie werden hier mit Ausnahme der dochmischen Monodien der Io im Prometheus von den Führern der Halbchöre oder einzelne Choreuten vorgetragen oder unter die Choreuten und eine Bühnenperson vertheilt. Bei Sophokles und Euripides gehören sie vorzugsweise den eigentlichen Monodien der Skene an; die grösste Kunst in ihrem Gebrauche zeigt Sophokles, der dem Euripide gegenüber die allzugrosse Freiheit meist durch Anwendung antistrophischer Bildung zügelt und überhaupt in der Zulassung der Dochmien sparsamer ist, indem er sie stets auf die eigentliche Katastrophe der Handlung aufspart. Selten sind die Fälle, wo die Dochmien nicht das Maass der Klage, sondern der aufgeregten Freude sind, wie in dem frohen Jubelliede auf Argos Aesch. Suppl. 656 und in dem Triumphgesange über den Tod des Aigisthos Choeph. 935, aber auch hier dringt durch den Jubel ein Trauertönen über vergangene, schwere Erlebnisse, die eben erst mit Kummer und Noth überwunden sind, oder über zukünftige Ereignisse, welche ihre düsteren Schatten vorauswerfen. — Was den Vortrag der Dochmien anbetrifft, so hat sich die Ansicht Geltung verschafft, dass derselbe in der *παρὰκαταλογῇ* bestand. Hiervon kann aber keine Rede sein. Die Parakataloge be-

haftenheit der Arten entstehen acht verschiedene Formen  
 = Dochmius; die nicht aufgelöste Grundform und sieben auf-  
 gelöste Formen. Da eine jede dieser acht Formen nach der Be-  
 schaffenheit der Thesen als zu einer jener oben genannten vier-  
 ten gehörig erscheinen kann, so ergeben sich im Ganzen die  
 v. A. Seidler de versibus dochmiacis tragicorum Graecorum  
 (ipzig 1811) aufgestellten 32 metrischen Schemata des Doch-  
 mi, von denen aber nicht alle durch gezeichnete Beispiele nach-  
 weisen sind. Wie in den iambischen und trochäischen Dip-  
 on wird die erste Arsis, auf welcher der Hauptictus ruht, am  
 ehesten aufgelöst; die zweite und dritte am häufigsten dann,  
 um zugleich die Auflösung der ersten Arsis stattfindet. Wie  
 den die Schemata des Dochmius nach der Häufigkeit des Ge-  
 brauchs in vier Klassen: die erste Klasse umfasst die un-  
 gelösten, die zweite die in der ersten Arsis aufgelösten  
 choren; zu der dritten gehören alle diejenigen, welche neben  
 ersten auch noch eine zweite oder dritte Arsis aufgelöst  
 en; die vierte Klasse, die seltenste von allen, umfasst







βάρος μ' ἔχων; Antig. 1322 ἄγετέ μ' ὅτι τάχος und 1345 λέχρ  
τὰν χερσῶν.

Die vierte und fünfte Form, für welche die in der erste  
im Ganzen nur selten vorkommende Freiheit der Responsio  
wenigstens bei Aeschylus nicht selten ist, erhalten erst b  
Euripides einen weitgreifenden Gebrauch; er liebt sie namen  
lich am Anfange oder in der Mitte des Systems, wo die Leide  
schaft des monodischen Gesanges am grössten ist, während d  
Schluss vorwaltend zu ruhigeren Formen mit einer oder gar keine  
Auflösung herabsinkt:

Hercul. fur. 1192 ἐμὸς ἐμὸς ὁδε γόνος | ὁ πολύπονος, ὃς ἐπὶ | δὴ  
γίγαντοφόρον | ἦλθεν σὺν θεοῖσι Φλεγραιὸν εἰς  
πεδίον ἀσπιστάς.

Iphig. Taur. 868 ὦ μελέα δεινᾶς | τόλμας. δειν' ἔτλαν | δειν' ἔτλα  
ᾧμοι | σύγγονε. παρὰ δ' ὀλίγον | ἀπέφονγε δι  
θρον ἀνόσιον ἐξ ἐμᾶν | δαΐχθεις χερσῶν.

Viel seltener machen Aeschylus und Sophokles von der vierte  
und in noch geringerem Grade von der fünften Form Gebrauch

Sept. 204 -κτυπον ὄτοβον ὄτοβον und 212 -σι πίσι  
νιφάδος; Sept. 213 ὅτ' ὀλοᾶς νιφομέ- und 205 ὅτε τε σύριγγ  
έ-; Agam. 176 und 1166, 1410 und 1429. Oed. R. 661 un  
690 ἄλιον· ἐπεὶ ἄθεος | ἄφιλος ὅτι πύματα, 1314 und 132  
νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, | ἐπιπλόμενον ἄφατον, 1330) un  
1355 ἐμὰ τὰδ' ἐμὰ πάθεα; Electr. 1245 ἀνέφελον ἀπέβαλ  
und 1266 τᾶς πάρος ἔτι χάριτος; Antig. 1319 ἔκανον, ὦ μέλι  
und 1341 μέλεος, οὐδ' ἔχω; Oed. R. 1340 ἀπάγεται ἐκτόπιον un  
1360 νῦν δ' ἄθεος μὲν εἰμ'. Von den Dochmien des Arist  
phanes gehören hierher Acharn. 360 ὅ τι ποτ' ὦ σχέτλιε, 36  
πάνυ γὰρ ἔμεγε πόθος; Av. 310. 315; Thesmoph. 676.

Unter den irrationalen Bildungen dieser Klasse sin  
schon die Dochmien mit erster langer Thesis sehr sparsam ve  
treten:

— ∪ ∪ ∪ — Sept. 80 ῥεῖ πολὺς ὁδε λεώς, 157 ποῖ δ' ἰ  
τέλος ἐπάξει θεός; ἐξ ἐή; Oed. Col. 1561 μῆτ' ἐπὶ βαρναχέει w  
1571 φύλακα παρ' Αἰῖδα; Phoen. 346 ματέρει μακαρίᾳ; Troad. 2  
πρόσπολον ἐτεκόμαν; Troad. 309 λαμπάσι τόδ' ἱερὸν und 3  
ὥς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ. — — ∪ ∪ ∪ ∪ Soph. Electr. 1266 τ  
πάρος ἔτι χάριτος, | εἰ σε θεὸς ἐπόρισεν und 1245 ἀνέφελ  
ἐπέβαλες | οὐ ποτε καταλύσιμον; Phoen. 1515 το 'δ' ἄχεα φανερ

μένος (Hermann *in*sg); Philoct. 1032 μένος μένος δ' αὖν und  
 1113 μένος δ' αὖν; Balch. 982 ἀνέρος ἀνὸς μένος ᾗ (hyper-  
 batalektisch); Med. 1252 und 1262 ἄρα μένος μένος (nicht μένος  
 ἄρα); Orest. 146.

Weniger häufig die siebente Form (mit aufgestellter Schluss-  
 arsis):

Eum. 790 *πολίταις ἔπαθον*; Ant. 1320 *ἐγώ, φάμ' ἔτυμον* und 1342 *ὅπα πρὸς πότερον*; Phil. 1517 *πορεύσαιμ' ἂν ἐς* Bakch. 979 *ἀνοιστρήσατέ νιν* und 998 *μανείσῃ πραπίδι*; ebendas 990 *λαίνας δέ τινος* und 1010 *τὰ δ' ἔξω νόμιμα*; Ion 715 *ἔχουσαι σκόπελον*; Ion 767 *διανταῖος ἔτυ-*; Hippol. 364 *τιφάντροι πάθῃα* und 671 *τίνας νῦν τέχνας* (?); Hippol. 831 *πρόσωθεν διποθεν*; Iphig. T. 881 *πελάσσαι*; τὸδε σὺν; Hercul. fur. 887 *ἰώ μοι μέλεος*.

Die achte Form (mit aufgelöster zweiter und dritter Arsis) nur in einem sicheren Beispiele Ant. 1273 *θεὸς τότ' ἄρα τότε* und 1296 *τίς ἄρα τίς με πότ-*. Von den irrationalen Dochmien dieser Klasse lässt sich der mit anlautender Länge beginnende für die sechste (s. oben) und achte Form nachweisen, der mit vorletzter langer Silbe gebaute für die siebente, der Dochmius mit zwei irrationalen Thesen für die achte Form: Troad. 247. 271. 256.

Die dochmischen Systeme. Die aufeinanderfolgenden Dochmien schliessen sich gewöhnlich ohne Pause d. h. mit Vermeidung des Hiatus und der verkürzten Schlussarsis zu längeren Versen und Systemen aneinander, vom Dimeter und Trimeter bis zum Heptameter und noch ausgedehnteren Gruppen: die Pause hat erst da, wo auf die Dochmien alloiometrische Elemente folgen, ihre Stelle. Zwischen zwei Dochmien ist Hiatus und Syllaba anceps wie in den anapästischen Systemen hauptsächlich nur vor oder nach einer Interjection oder nach einem mit einer Interjection eingeleiteten Ausrufe zugelassen:

Prometh. 575 *ὑπνιδόταν νόμον· | ἰὼ ἰὼ πόποι;* Eum. 146 *δυσαχὲς, ὦ πόποι, | ἄφερτον κακόν;* Eum. 149 *ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλει;* Sept. 95 *ἰὼ μάκαρες εὐεδῖροι, | ἀκμάζει βρετιών;* Agam. 1125 *ἄἂ ἰδοὺ ἰδοῦ· | ἄπεχε τῆς βοῆς;* Aias 394 *ἰὼ σῆτος, ἐμὸν φάος, | ἔρεβος ὦ φαιν-;* Antig. 1287 *τίνα θροῆς λόγον; | αἰαὶ ὀλωλότ' ἄνδρ';* Oed. Col. 1480 *Ἴλαος, ὦ δαίμων (δαίμων cod. Med.), | Ἴλαος εἴ τι γὰρ.* Eur. Electr. 591 *νίκαν. ὦ φίλα, ἄνεχε χέρας, ἄνεχε;* Hercul. fur. 886 *τέκν' ἐκπνεύσεται. ἰὼ μοι μέλεος;* Phoen. 176 *ὦ . . . Σελαναία, χρυσεόκυκλον φέγγος, | ὥς ἀτρεμαῖα κέντρα;* Phoen. 1288 *πότερον αἰμάξει, | ἰὼ μοι πόνων;* Orest. 146 *ὦ φίλα, φώνει μοι. | Χ. ἰδ', ἀτρεμαίνῳς;* Orest. 1537 *ἰὼ ἰὼ τύχα, | ἕτερον εἰς ἀγῶν';* Orest. 317 *αἰαὶ δρομάδες ὦ περοφόροι ποτνιαῖδες θεαί, | ἀβάκχευτον εἴ* (die Worte θεαί können auch als pāonischer Tetrameter mit Ana-

996 *Apel apur véreux*; Cod. Vat. 1480 Folio, *et* *deuxies*. Für die Doctamen ist dieser inkontende Hiatu auf die aufgelöste erste Arsie beschränkt.

Unter den Cäsuren der Dochmien\*) ist die nach der Schlussarsis am häufigsten; sie findet namentlich nach je zwei Dochmien statt, was darauf hindeutet, dass der dochmische Dimeter eine einheitliche rhythmische Reihe (ποὺς ἐκκαιδεκάσημος ἐν λόγῳ ἰσῶ) bildet; der Trimeter aber übersteigt das Megethon der rhythmischen Reihe und muss deshalb in einen Dimeter und ein Monometer oder in drei Monometer zerlegt werden. Trifft die Cäsur nicht das Ende des Dochmius, so findet sie vor der Schlussarsis statt, Orest. 1362 *Πάριν, ὅς ᾔγαγ' — 'Ελλάδ' εἰς Ἴλιον*. Orest. 1361 *διὰ τὸν ὀλόμενον — ὀλόμενον Ἰδαῖον*, oder nach der Anfangssilbe des folgenden Dochmius, Prometh. 574 *ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος — ὀτοβεί δόναξ*.

Alloioiometrische Reihen. Da in dem Dochmius ein päonischer und diplasischer Takt metabolisch verbunden ist, so kann sich in der dochmischen Strophe eine jede dieser beiden Taktarten auch zu einer selbständigen ametabolischen Reihe ohne Taktwechsel gestalten. Hierauf beruht das Grundgesetz der dochmischen Strophencomposition: zu den dochmischen Versen und Systemen gesellen sich diplasische und päonische Reihen gleichsam als die weitere Ausbildung der beiden Bestandtheile des einzelnen Dochmius und zwar in der anakrusischen Form als Iamben und Bakchien, da auch der Dochmius anakrusisch beginnt, seltener in der mit der Arsis anlautenden Form, als Trochäen und eigentliche Päone.

Ueber die eingemischten Päone und Bakchien ist schon in den Vorausgehenden gehandelt.

Die iambischen und trochäischen Reihen zeigen die selbe Bildung wie in den iambischen und trochäischen Strophe des tragischen Tropos. Am häufigsten sind unter den iambischen Reihen die Trimeter und die Tetrapodieen, die letztere gewöhnlich zum Tetrameter vereint, unter den trochäischen die Tetrapodie; seltener ist die iambische Pentapodie, Agam. 11: *ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι*, Oed. R. 1339, und die trochäische Hexapodie, Orest. 140 *σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἵχνος ἀρβύλης*. All diese Reihen und Verse kommen zugleich in den katalektischen und synkopirten Bildungen (mit χρόνοι τρίσημοι, Hermanns vermeintliche Antispaste) vor, wie sie oben im einzelnen aufgeführt

\*) Eine verdienstliche Untersuchung über die dochmischen Reihen und Cäsuren enthält Pickel a. a. O. p. 34.

Del. R. 1313 ff., Sept. 683. 695. Am schärfsten tritt dieser Contrast Agam. 1072 ff. hervor, wo die ersten vier Strophenpaare mit zwei Trimetern des Chors schliessen, bis dieser durch den weiteren Gesang der begeisterten Scharin Cassandra in eine gleiche Bewegung hineingerissen wird und auf die Dochnien der Cassandra u. den drei letzten Strophen ebenfalls in Dochnien antwortet.

Häufig gehen auch iambische Monopodien (meist als Interaktionen) und Dipodien den Dochnien voraus, Sept. 96 *da* | *aiángas* *núíþos*, Esu. 172 *andáryerú* | *ði* *Moþas* *qþíerag*, welcher folgen sie nach Ag. 1407, Pers. 548 (katalektische Dipodie).

Die gebräuchlichen dochnischen Formen stellen wir in beiliegender tabellarischer Uebersicht dar:

**776: Martin Duck. Die Metra des plinischen Rhythmusgeschlechtes.**



εἴς. ἀντ' ἧς καὶ καὶ σὶν  
 ἀντ. ᾗ παραστῆς ἑλὲ πλ' αἶ

oder entweder  $\bar{\alpha}\bar{\iota}\bar{\varsigma}$  oder  $\alpha\bar{\iota}\bar{\varsigma}$  oder was entschieden voraus-  
 setzbar ist;  $\alpha\bar{\iota}$  oder  $\alpha\bar{\iota}\bar{\varsigma}$  oder  $\alpha\bar{\iota}\bar{\varsigma}$  oder  $\alpha\bar{\iota}$ . Hermann streicht in der Strophe  
 αἶ, in der Antistrophe πρ, gelangt aber hierdurch doch nicht  
 einer völligen Ausgleichung der Verse, weil streicht ᾗ und  
 treibt πρᾶ, eine diplomatisch unsichere Conjectur, durch welche  
 er das Metrum vortrefflich hergestellt wird. Ferner nicht  
 einfach zu messen ist v. 268:

δαυρὸς πολὺς  
 αἶ σὸνδ' ᾗ πῶς παρ᾿ ᾗ  
 αἶ αἶ αἶ αἶ αἶ αἶ  
 αἶ αἶ αἶ αἶ αἶ αἶ

als haarschräbende Verbindung eines Amphibrachys, der nie  
 vortritt, mit einem Dochmius, sondern

αἶ αἶ αἶ αἶ αἶ αἶ  
 αἶ αἶ αἶ αἶ αἶ αἶ

\*) vgl. Leumann und Oberlich.

Ein dochmischer Dimeter bietet sich dar in dem μέλος ἐπιχα-  
γωγικὸν στρ. γ' v. 657 und v. 662, aber wiederum durchaus ver-  
einzelt:

A. Βαλὴν ἀρχαῖος βαλὴν, ἴθι, ἱκοῦ,

B. ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου

A. κροκόβαπτον ποδὸς εὐμαριν αἰέρων,

B. βασιλείου τιάρας φάλαρον πιφανύσκων.

A. B. βάσκε, πάτερ ἄκακε Λαρείαν, οἶ. (662).

Der erste Vers kann nicht wohl als synkopirte iambische Hexapodie  $\cup \_ \cup \_ \cup \_ \cup \_ \cup$ , der letztere muss dagegen als daktylische Tetrapodie mit Auflösung des zweiten Fusses oder, wenn man mit Weil *Λαρίαν* schreibt, als logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν* gelesen werden. So stellt sich zugleich Einheit der Composition mit der vorausgehenden Strophe heraus.\*  
Zwei andere dochmische Verse (ein Dimeter und ein Monometer) in dem κομμός v. 954

οἰοιοὶ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου

Ἀγβάτανα προλιπών.

stehen gleichfalls vereinzelt und sind kritisch beanstandet. Die verderbte Epode am Schlusse der Perser, in der man durch Conjectur einzelne Dochmien hergestellt hat, ist mit Weil und Oberdick theils nach früheren, theils nach Weils eigenen Conjecturen folgendermassen zu schreiben:

Ξ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.

Χ. οἰοὶ οἰοῖ.

Ξ. αἰανκτὸς ἐς δόμονος κίε.

Χ. αἰαῖ αἰαῖ.

5 Ξ. ἰὼ Περσὶς αἶα.

Χ. ἰὼ δυσβάπτης.

Ξ. ἰὼ δὴ κατ' ἄστυ.

Υ. ἰὼ δὴτ' ἄν' αἶαν.

Ξ. γοᾶσθ', ἀβροβάται.

10 Χ.  $\cup \_ \cup \_ \cup$

Ξ. ἰὼ Περσὶς αἶα.

Χ. ἰὼ δυσβάπτης.

Ξ. ἰὴ ἰὴ, τρισκάλλμοισι βάρισιν ἡθιτοί.

Χ. ἰὴ ἰὴ, πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.

1  $\cup \_ \cup \_ \cup \_ \cup \_ \cup$

$\cup \_ \cup \_ \cup$

\*) De Persarum cantico psychagogico commentatio. Index Lect. Vratisl. Sommersem. 1861.

um so gefühlicher ist als andere, der ganzen Composition Tropfen unzweifelhaft mehr entsprechende Messungen nahe u. Aber selbst zugegeben, dass einige dieser Reiben doch zu messen wären, bleibt immer die hochbedeutsame Frage bestehen, dass die Perser keine einzige zere dochmische Parthie haben. Die Perser tragen sonst in metrischer Beziehung archaischen Typus, so dass nicht umhin können, sie für das älteste uns erhaltene Stück *Trachylus* zu halten: hier allein findet sich der trochäische meter noch als dialogisches Mass entsprechend dem Gehe der vorischylichen Tragödie, wozu sind die daktyl- und iambischen Strophen nirgends so häufig gebraucht wie jene gehören zum Rüstzeug der archaischen Lyrik über- t, für diese galt Phrynichus als Hauptvertreter (*metrum nichium*, — *μυροφύωνος ἄγανταυλόνανωπποσγέρον* Arist. 220). Wir werden jedoch aus dem Fehlen einer doch- sen Parthie in den Persern nicht schließen dürfen, dass Techniken damals in der Tragödie überhaupt noch nicht ge-

bräuchlich gewesen, so wenig als das Fehlen der Dochmien den Trachinierinnen, den Euripideischen Hiketides, der Alkestis und dem Kyklops oder die nur einmalige Anwendung in der Medea, Andromache, den Troades und der Helena für Sophokles und Euripides etwas beweist; nur so viel darf vielleicht aus jenem Umstande geschlossen werden, dass der bedeutendste Vorgänger des Aeschylus, der grosse Rhythmekünstler Phrynichos sie noch nicht als einen hervorragenden Typus in der metrischen Oekonomie der Tragödie gebraucht hat, besonders da er es vorzog in sanfteren Tönen (ionischen und logaödischen) zu spielen. Aeschylus dürfte also wohl derjenige Tragiker sein, der die Dochmien zuerst in der Tragödie zur Geltung gebracht und sie typisch gemacht hat, wie er auch sich die iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Trope entwickelt und den iambischen Trimeter zum fast alleinigen dialogischen Vers gemacht hat. In den Septem finden wir die Dochmien schon zu voller Blüthe und Kraft in drei für den Aeschyleischen Stil höchst bedeutsamen Parthieen entwickelt und von da an entbehrt kein Stück derselben. In den Hiketiden nehmen sie zwar nicht dieselbe Ausdehnung ein wie in den Septem, aber die Compositionsnormen sind durchaus dieselben, d. h. es hat Aeschylus einen festen Stil ausgebildet, dem er getreu bleibt. Am grossartigsten und doch am maassvollsten sind die Dochmien in der Orestie verwendet, am wenigsten bedeutungsvoll erscheinen sie im Prometheus an zwei Stellen v. 566–573 und 574–588, die beide dem Aeschyleischen Dochmienstypus entsprechen. Es ist dies um so mehr hervorzuheben, als sonst der Prometheus metrisch fast in allen Stücken von den übrigen Dramen abweicht. Eine dritte Stelle (v. 687–695) enthält in v. 689 *μολεισθαι λόγους ἐς ἀκοᾶν ἐμάν* zwei Dochmien, in den Uebrigen Iamben, Daktylen und Spondeen und entspricht dem sonstigen Gebrauche des Aeschylus nicht. Der Vers kann aber als logaödische Hexapodie mit Synkope und polyschematischer Iambus aufgefasst werden.

Wir unterscheiden bei Aeschylus folgende Compositionen:

1. Reine Dochmien, d. h. Dochmien in grösserer Anzahl und unmittelbarer Folge hinter einander ohne Beimischung anderer metrischer Reihen. Nur in zwei Tragödien je einmal, sonst nicht. Gut erhalten ist die Syzygie in der Hiketides v. 392–396:

Im Komme der *Kassandra* und des Chores *Agam.* 1072—1176, auch in der Freiheit der Mischung dem *Eilios* entsprechend: Höchste leistet. Ebendasselbe v. 1407—1411 in dem Zwiegespräch der *Klytämnestra* mit dem Chöre ist dem zweiten der 7 dochmischen Dichtern ein *Creticus* vorausgeschickt und ein *mekratus* als *Chausula* beigegeben. — Das bei der Aussetzung des Trunkopfers auf das Grab des *Agamemnon* gesungene kleine Lied der *Choroph.* 152—162, welches in das *Epeion* eingeschoben und von dem Dichter selbst als *μῦθος αἰθέριος* bezeichnet ist, muss folgendermassen abgetheilt und geschrieben werden: \*)

Ὁς *ἀέρος* *ναυαγία* *ἀλγίονος*

*ἀλγίονος* *δρακόνος*,

*μῦθος* *ἰσχυρὸς* *αἰθέριος* *αἰθέριος* *τ'* *ἀνδραγαθὸς* *δυσὲς* *δρακόνος*

*ναυαγίωνος* *ποῖος*, *αἰθέριος* *δὲ* *ποῖος* *αἰθέριος*,

1 *αἰθ'*, *δὲ* *κίμωνος*, *δὲ* *δρακόνος* *αἰθέριος*.

\*) Wir haben in dem *Textum* die *Grundform* angesetzt und die *Aufgaben* darüber benannt.

ὄτοτοτοτοτοτοτοῖ, ἰῶ, τίς δορυσθενῆς ἀνὴρ  
 ἀναλυτὴρ δόμων Σκυθικά τ' ἐν χερσὶν καλίντονα  
 ἐν ἔργῳ βέλη πικράλλων Ἄρης  
 σκέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν ἔλεψεν.

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 ∪ ∪ — — ∪ —  
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ —  
 ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪  
 5 ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪  
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ —  
 ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪  
 ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ —  
 ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ —

v. 1 ein Dochmius mit folgendem Päon, v. 3 iambische meter, v. 6 desgleichen, aber synkopirt, v. 7 folgt auf zwei mien wie oft ein Diiambus. Das Lied hätte von Hermann antistrophisch aufgefasst werden sollen. Das zweite dochm. Lied in den Choephoren, das kunstvoll gebaute fünfte der gödie, ein *λερὸς ὀλολυγμὸς* nach der Ermordung des Aegist der Klytainnestra (v. 935—971), enthält ausser den Dochm. die auch hier sehr stark vorwalten, nur einige iambische podien in verschiedenen Formen des iambischen Tropos und unserer Restitution einen iambischen Trimeter. S. über das verderbte Lied: de Choeph. cantico quinto commentatio. Bre Index lect. Sommer 1862 und den Text A. Kirchhoffs, w die Ephymnien richtig hergestellt hat. — Die Eumeniden halten vier dochmische Lieder, sämmtlich dochmisch-iau über welche behandelt ist in: de Eumenidum antichorism. Breslauer Ind. lect. Sommer 1860. Das erste welches wir eine kommatische Proparodos in strophischer nennen können, v. 143—177 enthält drei Syzygieen, von die beiden ersten wahrscheinlich von Halbhören, die letzte Gesammtchore vorgetragen wurde. Die beigemischten I. sind hauptsächlich iambische Trimeter, vier nicht synk. drei synkopirte in verschiedener Form, eine aufgelöste iam Tripodie 158 *ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν* = 165 *περὶ πόδα κάρα* und ein Diiambus nach einem Dochmius:

- στρ. α'. A. *λοὺ λοὺ πόκαξ, ἐπάθομεν, φίλαι, . . .*  
 B. *ἡ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγὼ . . .*  
 A. *ἐπάθομεν πάθος δυσαχὲς, ὦ πόποι, ἄφικτον καπὸν*  
*ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν οἷχεται δ' ὁ θῆρ.*  
 B. *ὑπνω κρατηθεῖς ἔγγραν ὤλεσα.*

michoria (oder Antichoria) einzuheissen. Das zweite v. 255—  
 1) enthält als iambische Elemente ebenfalls vorwiegend  
 meter, ausserdem zwei nicht synkopirte iambische und zwei  
 kopirte trochäische Tetrapodieen: . u t . . nach einem  
 chorius und . . . . einem Dochnius vorausgehend,  
 dritte v. 178—193, das vierte v. 808—822 u. a. n. O. 8. 11,  
 und 4. — Die beiden dochmisch-iambischen Stellen des Pro-  
 logus sind schon oben erwähnt.

3. Eigenthümlich ist dem Aeschylus die Verbindung der  
 chorien mit Logaöden geblieben, die bei Sophokles nur  
 namentlich erscheint, besonders mit dem Phorokraton als  
 uel, doch nie in grösserer Zahl und nie in der ganz be-  
 trächtlichen Mischung wie bei Euripides. Es mag diese Eigenthüm-  
 lichkeit des Aeschylus wohl darin ihren Grund haben, dass auch  
 Logaöden bei ihm zum Ausdruck der Bangigkeit und des  
 muthigen Schmerzes, wenn auch nicht in gleicher Erregtheit  
 die Dochnien, dienen. Schon oben unter 1. ist auf die Be-  
 tung des Phorokratons als Chorus in Hiket v. 302—306

aufmerksam gemacht worden. Hierher gehören ferner die Zwischstrophen in den Septem, denen eine dochmisch-iambische Syzygie v. 417—425 = 452—455 (drei dochmische Dimeter, iambische Tetrapodie und trochäische Tripodie mit Auflösung der ersten Arsis) vorausgeht, nämlich Syzygie β' 481—485 = 521—525; welche mit einer logaödischen Reihe beginnt und endigt; zwischen ihnen stehen zwei dochmische Dimeter und eine daktylische Tripodie. Die Schreibung der ersten logaödischen Reihe ist nicht ganz sicher, nach Weils eleganter Conjectur *ἐπεύχομαι δὴ το μὲν σε τυχεῖν* eine logaödische Reihe *πρὸς δυοῖν* mit Synkope und Anakrusis, wie die Schlussreihe *Ζεὺς νεμέτωρ ἐπίδοι κοτι νων*. Die übrigen drei Syzygien v. 563—567 = 625—629, 686—688 = 692—694, 698—701 = 705—708 haben das Gemeinsame, dass sie alle drei am Schlusse einen Pherekrateus, Uebrigen fast nur Dochmien haben. Weil hätte diese typische Eigenthümlichkeit nicht durch seine Abtheilung v. 667 stören dürfen. — In den Hiketides enthält die erste Syzygie v. 347—353 = 359—364 drei dochmische Dimeter und zum Schluss drei Pherekrateen:

*ἡλιβάτοις, ἐν' ἀλκᾷ πίσυνος μέμνηται  
φράξουσα βοτῆρι μόχθους.*

Der Vers *ἴδε με τὰν ἱκέτιν φριγάδα περίδρομος* ist zu messen *— — — — — | — — — — —*, nicht im zweiten Theile als Dochmius. In der zweiten Syzygie v. 370—375 = 381—386 ist der letzte Vers *πᾶν ἐπικραίνεις ἄγος φυλάσσειν* so aufzufassen *— — — — — | — — — — —*. Die dritte Syzygie enthält reine Dochmien, von denen schon oben gesprochen. — Aeschylus hat auch die Logaöden in den dochmischen Strophen ähnlich gebraucht wie in den iambischen.

4. Sicher pāonisch-dochmisch ist die zweite Syzygie des kleinen Melos in den Hiketides v. 418—437:

*στρ. μή τι τλῆς τὰν ἱκέτιν εἰσιδεῖν  
ἀπὸ βρετίων βίαι δίκας ἀγομένην  
ἱππηδὸν ἀμπύκων  
πολυμίτων πέπλων τ' ἐπιλαβὰς ἑμῶν.  
ἀντ. ἴσθι γάρ, παισι τάδε καὶ δόμοις,  
ὀππότερ' ἂν κτίσης, μένει Ἄρει ὑπέρνειν  
ὁμοίαν θέμιν.  
τάδε φράσαι δίκαια Διόθεν κράτη.*

Der erste Vers ist nicht als eine synkopirte trochäische Hypodie, sondern als pāonischer Trimeter zu messen, wie die in



UND AUCH GRÖßER VERWENDET WIRD, VON 12 DAKTYLEN, WELCHE IN VEREINIGTEM  
 Princip zugelassen; Daktylen finden sich gar nicht, wasser wo sie  
 öftig selbständige Gruppen bilden. In der Anwendung der Auf-  
 hebung und der irrationalen Thesen hat Sophokles ein weises  
 Maas beobachtet. Niemand wird verkennen, dass Auflösungen  
 wie im Oed. R. v. 1313—1315—1321—1324, wo Oedipus, der  
 sich selbst gekündigt hat, aus dem Palast getreten ist und sein  
 Schicksal beklagt, in der Stimmung ihren Grund haben.

Bemerkenswerth ist, dass die Trachinierinnen durchaus keine  
 Dochmen haben; in dem iostrophischen Kummer v. 871—890  
 herrschen iambische, trochäische und anapästische Verse, in dem  
 2/2z das 2/2z v. 971—1048 anapästische und daktylische.  
 Ebenso fehlen in den beiden sehr ausgedehnten Kommoi des  
 Philoktet die Dochmen, die sich nur einzig als Schluss der  
 Strophe des untergeordneten epischolischen Choriken verbinden

v. 391—402. Die Antigone hat unter allen Stücken des Sophokles die meisten reinen Dochmien, wie sie überhaupt die metrische Eigenthümlichkeit des Sophokles in der älteren Zeit am treuesten ausprägt; der Oedipus Tyrannus, welcher in dem Gebrauche des *κατὰ δάκτυλον εἶδος* und der Daktylo-Epitriten in das Gebiet der älteren chorischen Lyrik hinübergreift und die Electra, welche besonders in der daktylo-trochäischen (iambischen) und den anapästisch-logaödischen Strophen ihre Eigenthümlichkeit hat, nehmen eine mittlere Stellung ein. In dem kommosreichen Oedipus Coloneus haben die beiden ersten Kommoi keine Dochmien, dagegen der dritte und vierte, der fünfte wieder nicht. — Sophokles ist in der Verbindung der Dochmien mit anderen Metren sehr maasshaltig gewesen, Euripides hat diese Grenze überschritten, wie wir sehen werden.

1. Reine oder sehr wenig gemischte Dochmien: Im zweiten Kommos des Aias Syzygie  $\beta'$  v. 364—367 (Gleditsch C. S. p. 15) drei dochmische Dimeter und zum Schlusse eine iambischer Trimeter. In ungewöhnlich grosser Zahl stehen reine Dochmien in dem Schlusskommos der Antigone Syzygie  $\alpha'$  v. 1261—1269 = 1284—1292 mit zwei Cretici im dritten Verse  $\omega \pi \alpha \nu \acute{\omicron} \nu \tau \alpha \varsigma \tau \epsilon \kappa \alpha \iota \cdot \omega \kappa \alpha \acute{\kappa} \alpha \gamma \gamma \epsilon \lambda \tau \acute{\alpha} \mu \omicron \iota$ , welche Gleditsch C. S. p. 121 durch Einsetzung von  $\langle \acute{\iota} \omega \acute{\iota} \omega \rangle$  gleichfalls in einen Dochmius verwandelt hat, ebenso Syzygie  $\gamma'$  v. 1306—1311 = 1328—1333 und Syzygie  $\delta'$  1317—1325 = 1339—1346.

2. Iambo-Dochmien d. h. mit Iamben verbundene Dochmien überwiegen sehr bedeutend. Das Verhältniss der beiden Bestandtheile ist in den einzelnen Syzygien ein sehr ungleiches, in manchen walten die Dochmien, in den meisten, namentlich den ausgedehnteren, die Iamben vor. Einen einzigen dochmischen Dimeter enthält Oed. Col. v. 1447—1456, einen Gegensatz bildet Oed. Col. v. 1477—1485.

Im zweiten Kommos des Aias besteht Syzygie  $\alpha'$  v. 349—352 = 356—361 aus zwei dochmischen Dimetern, einem iambischen Tetrameter und zum Schlusse einem Pherekrateus, Syzygie  $\beta'$  364—367 = 379—382 aus drei dochmischen Dimetern, an die sich ein iambischer Trimeter anschliesst, Syzygie  $\gamma'$  v. 394—409 = 413—427 beginnt nur dochmisch und geht dann in eine iambisch-trochäische Strophe mit einer choriambischen Reihe und am Schlusse mit einem Adonius über. Das Melos  $\alpha \pi \acute{\omicron} \sigma \chi \eta \nu \eta \varsigma$  der Elektra v. 1230—1273 (Gleditsch p. 58) ent-





einen dochmischen Dimeter gleichfalls mit *Élepos*, welche Gleditsch p. 168 in einen synkopierten iambischen Dimeter und einen Phaeakratus zerlegt, einen bakchischen Dimeter, zum Schluß zwei dochmische Dimeter und einen dochmischen Trimeter. Im Oedipus Coloneus gehören hieher aus dem dritten Korneus die beiden durch Trimeter geschiedenen Strophen v. 833—843—876—886, in denen bei der grossen Erregtheit der Stimmung viermal ein Vers zwischen zwei Personen getheilt ist. Voraus geht eine iambische Dipodie, es folgen fünf Dochmien zu einem Trimeter und Dimeter verbunden, darauf vier iambische Trimeter, zum Schluß ein System von wieder fünf Dochmien. Im zweiten

Kommos enthält Syzygie  $\alpha'$  v. 1447—1456 = 1463—1470 (Gleditsch p. 206) nur an vorletzter Stelle einen einzigen dochmischen Dimeter, im Uebrigen iambische Reihen des tragischen Tropos, am Schlusse steht ein akatalektischer Pherekrateus mit  $\tilde{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ :  $\tilde{\epsilon}\kappa\tau\upsilon\pi\epsilon\nu\ \alpha\lambda\theta\acute{\eta}\rho,\ \tilde{\omega}\ \text{Ze}\tilde{\upsilon}.$  —  $\tilde{\omega}\ \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\varsigma\ \alpha\lambda\theta\acute{\eta}\rho,\ \tilde{\omega}\ \text{Ze}\tilde{\upsilon},$  der jedoch auch  $\tilde{\omega}\ \text{Ze}\tilde{\upsilon} = \tilde{\omega}\ \text{Ze}\tilde{\upsilon} =$  gelesen werden kann. In der Syzygie  $\beta'$  v. 1477—1485 = 1491—1497 walten die Dochmien stark vor, von Iamben ist im ersten Verse ein Dimeter, im drittletzten ein Tetrameter gebraucht. Den Schluss bildet auch hier ein Pherekrateus:  $\text{Ze}\tilde{\upsilon}\ \tilde{\alpha}\nu\alpha,\ \sigma\omicron\lambda\ \varphi\omega\nu\tilde{\omega}.$

3. Ganz isolirt steht eine dochmisch-logaödische Strophe in dem dritten Kommos des Aias Syzygie  $\alpha'$  v. 879—890 = 925—936, in welcher der antistrophische Vers 932  $\sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\acute{\iota}\varphi\ \sigma\iota\nu\ \pi\acute{\alpha}\theta\iota$  mit dem strophischen (synkop. Glyk.)  $\tilde{\alpha}\pi\acute{\rho}\omicron\iota\ \sigma\chi\acute{\epsilon}\tau\lambda\iota\alpha\ \gamma\grave{\alpha}\rho$  nicht übereinstimmt und v. 935 lückenhaft ist:  $\dots\ \tilde{\omicron}\pi\lambda\omega\nu\ \tilde{\epsilon}\kappa\alpha\iota\ \tilde{\alpha}\gamma\omega\nu\ \pi\acute{\epsilon}\rho\iota,$  sonst aber Uebereinstimmung stattfindet. Besonders frappant ist die freie Mischung der Dochmien und Logaöden, durch welche man unwillkürlich an Euripides erinnert wird. Es beweist die intimste Kenntniss der metrischen Analogie im Sophokles, dass Gleditsch p. 24 es versuchte, die Syzygie zu einer dochmischen zu machen, aber seine Conjecturen weichen nach seinem eigenen Geständnisse sehr weit von der Ueberlieferung ab. Da die Strophe metrisch und inhaltlich nichts gegen sich hat (auf die Bestimmung der Eurhythmie leisten wir Verzicht), so werden wir die Ueberlieferung bestehen lassen müssen und machen nur in der Abtheilung der Verse eine kleine Aenderung:

v. 884  $\text{Βοσπορίων ποταμῶν τὸν ὁμόθυμον, εἴ ποθι}$   
 (logaödische Pentapodie  $\pi\rho\acute{o}\varsigma\ \delta\nu\omicron\iota\nu$  und Croticus),  
 $\pi\lambda\alpha\zeta\acute{\omicron}\mu\epsilon\nu\omicron\nu\ \lambda\epsilon\acute{\upsilon}\sigma\sigma\omega\nu$  (Dochmius mit  $\tilde{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ ).

Gegenüber Sophokles ist vor Allem hervorzuheben, dass Euripides wie sonst so auch in den dochmischen Parthieen die Metren stark gemischt hat. Wir finden bei ihm eine Klasse, die bei Sophokles gar nicht vertreten ist, die iambo-daktylischen Dochmien mit Zulassung einzelner Logaöden. Diese Klasse kommt bei Euripides häufiger wie jede andere vor, besonders im Hippolyt, Hercules furens, Orestes und in den Phönissen. Schon hierdurch lässt sich eine dochmische Parthie des Euripides von einer solchen des Sophokles oft leicht unterscheiden. Sehr nahe dieser Klasse steht eine logaödisch-dochmische, in der jedoch

Es war dies die Folge des mangelnden Gesichtspunktes von der  
Seite der Strophe, die man aus allen möglichen und unmög-  
lichen Füssen zusammengewürfelt werden liess, ohne zu bedenken,  
so hierdurch alle Grundlagen metrischer Kunst zerstört wurden.  
- Im Gebrauche der Dochmen finden unter den Euripidischen  
Stücken bemerkenswerthe Unterschiede statt, die jedoch nicht in  
den Entwicklungsstadien des Dichters begründet zu sein scheinen.  
Im *Alkestis* und *Kyklops* keine Dochmen haben, ist leicht  
erfindlich, die Hitten dann in der *Alkestis* am Anfang stehen  
lassen. Der jedenfalls nicht von Euripides herstammende, aber  
schon in der metrischen Composition dem Euripides nicht nach-  
stehende *Iphigenia* hat nur zwei kleine Parthien, die eine ganz  
beachtlich-indifferent v. 131 - 136, die andere durch *Rebellen*  
sonders bemerkenswerth. Keine Dochmen haben die *Hiketides*,  
wohl der Chor aus den Mittern der erschlagenen Hellen be-  
steht, dagegen von *Logoi* abgesehen um so mehr *Ionien*  
- tragischen Tropen und einige ionische Strophen (die wenigen  
einzelnen dochmischen Reichen beruhen auf schlechter Auffassung);

keine Dochmien hat ferner die Iphigenia Aulidensis, die in den Metren ungemein einfach d. h. reich an Logaöden ist, ausserdem aber fast nur Iamben und Trochäen des tragischen Tropos hat. In der Medea, Andromache, den Heraclidä, in den Troades und der Helena finden wir nur je eine dochmische Parthie, bez. ein Melos; am meisten machen sich die Dochmien geltend im Hippolytus der Hecuba, dem Hercules furens, Orestes und in den Phöniis, besonders in den langathmigen ἀπολελυμένα, wo der Wechsel der Metren und Tonarten am weitesten getrieben wurde. Hier sind sie von Euripides, dem τραγικώτατος unter den Tragikern mit Vorliebe und in ausserordentlich wirkungsvoller Weise, wenn auch im Wechsel der verschiedenen Metren ohne ethische Feinheit, angewandt worden. — Wir haben nach dem Obigen folgende Compositionsweisen zu unterscheiden:

1. Reine, d. h. sehr wenig gemischte Dochmien nur in vier Tragödien kleinere Parthieen. Als alloiometrische Reihungen werden vereinzelt iambische Trimeter, Diamben, einmal ein Creticus und zwei trochäische Tripodieen gebraucht.

Medea Kommos des Chores und der Kinder v. 1251 — 1256 = 1261 — 1270:

στρ. ἰὼ Γὰρ τε καὶ παμφαῖς  
ἀκτὶς Ἀλίου, κατῖδ' ἴδ' εἰ τὰν  
οὐλομένην γυναῖκα, πρὶν φοινίαν  
τέκνοις προσβαλεῖν χερ' αἰτοκτόνον·  
τὰς σᾶς γὰρ ἀπὸ χρυσείας γονᾶς  
ἔβλασται, θεοῦ δ' αἵματι πίπτειν  
φύβος ὑπ' ἀνέρων.  
ἀλλὰ νιν, ὃ πάρος διογενίς, κάτειρ-  
γε κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων φόνον  
τάλαιάν τ' ἔρρινόν ὑπ' ἀλαστόρων.

Mit Früheren haben wir τὰς vor σᾶς eingeschoben und αἵματι in αἵματι geändert, ausserdem ist in dem vorletzten Verse φόνον für φοινίαν zu schreiben. v. 1251 besteht aus einem Dochmius und Creticus, v. 1255 und 1256 aus einem Dochmius und Diamben, alles Uebrige sind Dochmien, die letzten sechs zu ein System verbunden. — Hecuba v. 1024 — 1034 zerfällt in zwei Theile, von denen jeder mit einem iambischen Trimeter beginnt, der nicht geändert werden darf; darauf folgen nur Dochmien. Wahrscheinlich ist ὀλέθριον einmal zu streichen, wodurch ein Dochmius entsteht; wenn nicht, ist eine in den beiden ersten Arsen aufgelöste iambische Tetrapodie anzunehmen, die den ersten



ΠΑΡΕΞ. αἶμα, αἶ' ἀφ' ὧν καὶ φέρεται πόντος  
 ἄσπετος βάλει δαμάσκη σέσωται  
 δὲ σάλας, αἶ' ἀσπαστοῦ γένος.  
 . . . . .  
 . . . . .  
 παρὶς δὲ δάμας; ἀγέλας φέρον  
 δαμάει γὰρ τέσσαρες.

ΠΑΡΕΞ. καὶ, ἦτοι θεοὶ, ἀγέλας· ἐν δάμα γὰρ  
 ὡς ἰσχυρὸς ἔχει γ' ἀφ' ἧς ἀφαιρὲν ἔδραται.  
 ΠΟ. αἶμας, καὶ ἀγ' ἔστω αἶμας ἢ αἶμα-  
 ρος, ὅπως τέσσαρες ἐν τέσσασι  
 ἀφαιρὲν αἰσίνεσσι πολλὰν ἀφαιρῶ.  
 ΔΑ. πῶς δὲ αἶμα πῶς τὴν αἶμαρ  
 γένεσθ' ἐν ἡμέρᾳ γὰρ βάλει τέσσαρες,  
 ἵνα γενέσθω ἐν θεῷ, ὅθ' ἢ . ὅθ' ἢ  
 δάμας καὶ ἔχουσιν ἀφαιρὲν αἶμα.  
 αἶμα δ' ὁ αἶμας ἐν δάμα φέρεται  
 τέσσαρες ἀφαιρῶν,  
 ἀφ' ἧς ἀφαιρῶν ἀφαιρῶν αἶμα,  
 δαμάει καὶ αἶμας ἀφαιρῶν ἀφαιρῶν.



τί δ' ἦτ' οὖν γένοιτ' ἂν ἔτι δεινόν; ὦ  
 γυναικῶν λέχος πολύπονον,  
 ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά.

Dochmien wechseln mit iambischen Trimetern, einmal ist am Schlusse eines Dochmius ein aufgelöster Creticus gebraucht (ὦν ἔτεκες — πολίπονον. — Heraclid. Kommos des Chores und Iolaos v. 73 — 89 = 93 — 110 meist in iambischen Trimetern mit einzelnen Dochmien, wahrscheinlich astrophisch. — Hippol. Wechselgesang des Chores v. 362 — 371 = 669 — 679, eigenthümlich ist der erste Vers, welcher aus zwei Päonen und  $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$  besteht. — Hecuba: Terzett der Hecuba mit Dienerinnen und Chor v. 684 — 720. Die beiden letzteren bedienen sich iambischer Trimeter, Hecuba singt meist in Dochmien, die mit Trimetern wechseln, im Anfange des Gesanges zwei iambische Dimeter, einmal nach einem Dochmius eine iambische Tripodie. — Herc. fur. Wechselgesang des Chores v. 735 — 748 = 750 — 761. Keinen Dochmius enthalten v. 737  $\text{ὦ δόξα καὶ θεῶν παλίσσους πότμος} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$  und v. 742  $\text{χαρμοναὶ δακρυῶν ἔδοσαν ἐκβολάς} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ . — Iphig. Taur. Duett zwischen Orestes und Iphigenia v. 827 — 868: Dochmien und Iamben sind stark gemischt. Zu bemerken ist die anapästische Reihe v. 848, die als besonderer Vers aufzufassen ist  $\text{ὅτι μοι σιννοαίμονα.} \text{—}$  Ion zweites Stasimon v. 676 — 694 = 695 — 713 enthält eine logaödische Reihe v. 686  $\text{θίσσφατα, μήτιν' ἔχῃ δόλον;}$  astrophisch ist v. 763 — 799 viermal unterbrochen von je vier iambischen Trimetern, Wechselrede zwischen Kreusa, Pädagog und Chor ohne Eigenthümlichkeit. — Phoen. v. 291 — 300 astrophisch vom Chore gesungen; zu bemerken sind die zwei katalektischen iambischen Trimeter  $\text{ἄναξ, τὸν οἰκοθεν νόμον σίβουσα}$  und  $\text{κλύεις, ὦ (so für ὦ) τεκοῦσα τόνδε, μάτερ;}$  sowie der synkopirte iambische Vers  $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ , wo keine Bakchien herzustellen sind. — Iphig. Aulid. Epode des vierten Stasimon v. 1017 — 1023 durch Nauck richtig constituirt. — Bacch. gleichfalls Epode des vierten Stasimon v. 1017 — 1023 und in der Exodos v. 1032 — 1042. Rhesos v. 131 — 136 = 195 — 200 eine Syzygie des Chores durch Dialog getrennt gegen die Euripideische Gewohnheit sowie Epiparodos v. 692 — 700 = 710 — 727 bemerkenswerth wegen der nirgends sonst so oft vorkommenden Bakchien und des vereinzelt Choriambus gleichfalls gegen den Euripideischen Gebrauch.

logädischen Reihe, gegen das Ende hin werden die daktylischen Reihen immer häufiger; v. 1178—1213 überwiegen Iamben und Daktylen, bez. Anapäst. Diese Parthien dürfen zu den gelungensten ihrer Art gezählt werden. · Iphig. Taur. Fortsetzung des Kommos durch Gesang der Iphigenia v. 802—809 ist eine anapästisch-logädische Reihe, sonst ohne Eigenständigkeit. Ion v. 714—724 Epode des zweiten Stasimon. Zwischen vier dochmischen Versen und zwei dochmischen Versen finden sich zwei anapästische Reihen, von denen dem ersten ein Dilemma vorausgeht. · Orest. enthält vier Paraden: Wechselgesang des Chores und der Elektra v. 166—186 + 187—207 mit zwei daktylischen Reihen, ferner im Wechsel 2 iambischen Trimeter v. 1246—1265 = 1266—1285, astrodischer Gesang der Elektra v. 1302—1310, Kommos des Chores & Phryx v. 1353—1365 = 1377—1548. — Phoen. enthalten ei und darunter zwei sehr ausgedehnte Parthien, Wechselrede r Antigone und des Polydipen v. 103—192, von denen der

letztere Trimeter recitirt, die erstere in iambisch-anapästische (daktylischen) Dochmien singt, Wechselgesang des Chores und der Iokaste v. 318—354, Wechselgesang des Chores 1284—1290 = 1296—1307. . . Bakch. Wechselgesang des Chores und der Boten v. 1168—1183 = 1184—1199, wo die Antistrophe gut erhalten, die Strophe lückenhaft ist.

4. Logaödische Dochmien mit Zulassung einzelner, meist mehrerer iambischer und anapästischer (trochäischer und daktylischer) Reihen. Sie finden sich im Ganzen seltener als die dritte Klasse, in der *Electra*, dem *Hippolyt*, *Hercules furens*, *Ion*, der *Troades*, der *Helena* und den *Bakchä*, in den übrigen Stücken nicht, also z. B. nicht in den beiden Stücken, die zu den reichsten der dritten Klasse gehören, dem *Orestes* und den *Phönissen*. Es lässt sich beobachten, dass sie meistens in den Stücken nicht erscheinen, in denen die iambisch-anapästischen Dochmien fehlen. Sie haben daher offenbar die dritte Klasse zur Voraussetzung und können nur als fortschreitende Steigerung der Mischung angesehen werden.

*Electra* Wechselgesang des Chores v. 585—595:

ΑΟ. ἔμολες ἔμολες, ὦ χρόνιος ἀμέρῃ,  
κατέλαμψας, ἴδειξας ἐμφανῇ  
πόλει πρησόν, ὃς παλαιῇ φυγῇ  
πατρῶων ἀπὸ δωμάτων τάλας  
ἀλαίνων ἔβα. σὲ θεὸς αὐτὸς θεὸς  
ἀμετέραν τις ἄγει  
νίκαν. ὦ φίλα,  
ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον,  
ἴει λιτὰς εἰς τοὺς θεούς,  
τύχῃ σοι τύχῃ  
κασίγνητον ἐμβατεῦσαι πόλιν.

u u u u u u u — u —  
 u u ' ' ' — u u u u  
 u ' ' — u — u ' — u —  
 u u — u u — u — u  
 u u — u — u u — u u  
 — u u — u u —  
 — u — u —  
 u u u — u u u  
 — u — u — u —  
 u u — u —  
 u ' — u u — u —

Im Anfang alternirt zweimal ein dochmischer Dimeter mit einer logaödischen Reihe, dann folgen Dochmien mit iambischen u



- ΠΑΜ. ὦμοι ἐγὼ, πῆ βῶ, πῆ στῶ, πῆ κέλσω;  
 τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρον  
 1060 τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ' ἵχνος; ποῖαν ἢ ταύταν ἢ τάνδ'  
 ἐξαλλάξω, τὰς ἀνδροφόνους μάρψαι  
 χρῆζων Ἰλιάδας, αἶ με διώλεσαν;  
 τάλαιναι κόραι τάλαιναι Φρυγῶν,  
 ὦ κατάρατοι, ποῖ καί με φρυγᾶ  
 πτώσσουνσι μυχῶν;  
 εἴθε μοι ὀμμάτων αἱματόεν βλέφαρον  
 ἀκέσσαι' ἀκέσσαι', Ἄλκιε, τυφλὸν φέγγος ἀπαλλάξας.  
 ἰᾶ,  
 1070 σίγα· κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι  
 τάνδε γυναικῶν. πῆ πόδ' ἐπάξας  
 σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,  
 θοίναν ἀγρίων τιθέμενος θηρῶν,  
 ἀρνύμενος λῶβαν λίμης ἀντίποιν' ἐμᾶς; ὦ τάλας.  
 ποῖ πῆ κέρομαι τέκν' ἔρημα λιπῶν  
 Βάπχαις Ἰλίδου διαμοιρᾶσαι,  
 σφακτὰν κυσὶν τε φονίαν δαίτ' ἀνήμερον  
 οὐρείαν τ' ἐκβολάν;  
 1080 πῆ στῶ, πῆ κίμψω,  
 ναῆς ὅπως ποντίοις πείσμασι, λινόκροκον  
 φᾶρος στέλλων, ἐπὶ τάνδε συθείς  
 τέκνων ἐμῶν φύλαξ ὀλέθριον κοίταν;  
 ΑΥ. ὦ τλήμων, ὥς σοι δῖσφορ' εἴργασται κακὰ·  
 δρᾶσαντι δ' αἰσχροῖα δεινὰ τὰπιτίμια  
 δαίμων ἔδωκεν, ὅστις ἐστὶ σοι βαρύνς.  
 ΠΑΜ. αἰαῖ, ἰὼ Θρήκης  
 1090 λογχοφόρον ἔνοπλον εὐίππον Ἀρηι κάτοχον γένος.  
 ἰὼ Ἀχαιοί, ἰὼ Ἀτρεΐδαι.  
 βοᾶν βοᾶν ἀντὶ βοᾶν·  
 ἴτε, μύlete πρὸς θεῶν.  
 κλέει τις ἢ οὐδεις ἀρκέσει; τί μέλλετε;  
 γυναικες ὤλεσάν με,  
 γυναικες αἰχμαλώτιδες·  
 δεινὰ δεινὰ πτόνθαμεν.  
 ὦμοι ἐμᾶς λῶβας,  
 ποῖ τράπωμαι, ποῖ πορευθῶ;  
 1100 ἀμπάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς εἰς μέλαθρον, Ὀρίων  
 ἢ Σείριος ἔνθα πρὸς γλογίας ἀφίη·  
 σιν ὕσσων ἀνγὰς, ἢ τὸν ἐς Ἰῖδα  
 μελανόχρωτα πορθμὺν ἄξω τάλας;

Auch in manchen anderen Fällen liegt die Vermuthung p̄ionischer Messung für einzelne Verse nahe, doch lässt sie sich nicht erweisen, nur in der verderbten Syzygie Bakch. v. 977 — 996 = 997 · 1016 darf v. 982 wegen der Auflösung ἢ σκόλοπος



Kenntniss, um die Stelle auf der Scala der poetischen Stimmungen sicher angeben zu können, in welcher eine Parthie nachempfunden werden muss. Kein griechischer Dichter, nicht einmal Aeschylus geschweige Sophokles hat in höherem Maasse die verschiedenen ethischen Stimmungen der allmählig in den verschiedenen Gattungen der Poesie ausgebildeten metrischen Stilarten so typischrein zu erhalten gewusst wie er. Je nach der von ihm angewandten Stilart und dem darin enthaltenen Grundton ist auch der *τρόπος* verschieden, der zur Anwendung gelangt: in den rein komischen Parthieen herrscht natürlich der *τρόπος συσταλτικός* mit bewegtem Tempo und hoher Tonlage, in den Parthieen tragischer Färbung, die, wie wir unten an einem Beispiele sehen werden, sich über Hunderte von Versen in den Acharnern und Fröschen erstreckt, der *τρόπος διασταλτικός* mit langsamem Tempo und tiefer Tonlage, in den der chorischen Lyrik nachgebildeten Liedern der *τρόπος ἡσυχαστικός* mit mittlerem Tempo und mittlerer Tonlage. Dass sich mit dieser Verschiedenheit der *τροποι ῥυθμοποιίας* auch die *τροποι μελοποιίας* und *ὀρχήσεως* verbunden haben, muss als selbstverständlich angesehen werden; sonst würde die Harmonie gestört. Wir werden daher anzunehmen haben, dass Aristophanes ebenso mannichfaltig in dem Gebrauche der musikalischen Stilarten und der *ὀρχήσεις* gewesen ist, wie in seinen Metren. Dabei ist fast immer ein pikanter und effectvoller Contrast des Metrums und der sprachlichen Färbung zu der jedesmaligen komischen Situation die Pointe, welche herausgeföhlt und nachempfunden werden muss um das volle Verständniss einer Stelle zu gewinnen. Kein griechischer Dichter ist daher in metrischer Beziehung so schwer zu verstehen, wie Aristophanes. Die krystallinischscharfe Ausprägung und Scheidung der verschiedenen metrischen Stilarten nach ihrer ethischen Grundstimmung, ebenso auch, wie wir hinzusetzen dürfen, der musikalischen Harmonieen in der älteren Weise sind zum guten Theile ein Grund für den bitteren Hass des Aristophanes gegen Euripides, der theils die überkommenen Formen ohne ihr eigenthümliches Ethos conventionell und fast mechanisch wie abgeschliffene Münze anwandte, theils die einst scharf geschiedenen Formen mischte. Häufig ist uns bei Aristophanes die an eine bestimmte Gattung der Poesie anklingende Phrasologie der Wegweiser für das richtige Verständniss einer Stelle fast ebenso häufig aber besonders in stark parodischen Stellen



kurzweiliger Wirkung und im Wechsel der Pionen, trochäischen Tetrameter, bald komisch, bald tragisch gefärbter iambischer Trimeter und Dochmien nur nach dem Wechsel der Stimmung im ganzen Zusammenhang zu verstehen ist die ausgedehnte Stelle in den Acharnern v. 260—535. Die kriegshustigen, aber in heißer Seele des Krieges müden Acharnern in Hitze gerathen stürzen in Sturmrede gegen den Landesverräther Dikaeopolis mit Steinen an; der letztere, welcher sich nach Abschluß des Sparatfriedens mit den Spartanern in recht behaglicher Situation befindet, fängt an mit Glück zu parlamentiren; nach dem letzten hitzigen Aufwallen des Chores in Pionen spricht er ruhig-ironisch in lauen iambischen Trimetern der Komödie v. 347—357. Die Stimmung des Chores schlägt um und nun thut er seinen unbehaglichen Zustand in drei dochmischen Versen (einem Trimeter und zwei Dimetern) und in zwei nach Weise der Tragödie gebauten iambischen Trimetern kund v. 360—365:

αὐτὸς αὖτὸς ἄνθρωπος | ἀλλήλους ἀνέχομεν ὅπως,  
 ἢ οὐ μὲν, ἢ ἀφ' ἑαυτοῦ, | αὐτὸς πῶς αὐτὸς ἔργον

(Barnard, *apocritica* 20. loc.)

64

πάνυ γὰρ ἔμεγε πόθος | ὃ τι φρονεῖς ἔχει.  
 ἀλλ' ἦπερ αὐτὸς τὴν δίκην διωρίσω,  
 θεὸς δ' εὖρο τοῦπίζηνον ἐγχείρει λέγειν.

In der folgenden Unterredung des Dikaiopolis mit Euripid von dem er ein tragisches Bettelcostüm zur Erregung des Mleidens borgt, herrschen tragische Trimeter, die Dikaiopolis dem ironischen Schmerze um die nicht erhaltene *σχάνδιξ* u in unheimlicher Angst um seinen Kopf fortsetzt. Der Chor drän in hohem tragischem Pathos mit vier dochmischen Dimetern, u von zwei iambischen Trimetern unterbrochen werden, auf Dikaiopolis ein v. 490—495:

τί δράσεις; τί φήσεις; ἀλλ' ἴσθι νυν  
 ἀναίσχυντος ὦν | σιδηροῦς τ' ἀνῆρ,  
 ὅστις παρασχῶν τῇ πόλει τὸν αὐχένα  
 ἅπασι μέλλεις εἰς λέγειν τάναντία.  
 ἀνῆρ οὐ τρέμει | τὸ προῦγμ'. εἰά νυν,  
 ἐπειδήπερ αὐτὸς αἶρεϊ, λέγε.

Dikaiopolis, der in Gefahr schwebt enthauptet zu werden (d Henkerblock steht sogar schon da), hält darauf eine glänzende Vertheidigungsrede, die mit der Obscönität des Inhaltes stark contrastirt. Die uneinig gewordenen Halbchöre, von denen einer auf die Seite des Dikaiopolis tritt, gehen auf einander los, d eine von ihnen ruft in der Angst den blitzäugigen (Jammer Strategen Lamachos mit dem dräuenden Gorgohelm in vier dochmischen Dimetern an, denen an vierter Stelle ein iambischer Trimeter beigegeben ist v. 566—571:

ὦ Λάμαχ', ὦ βλέπων ἀστραπάς,  
 βοήθησον, ὦ γοργολόφα, φανείς,  
 ὦ Λάμαχ', ὦ γίλ', ὦ φυλέτα·  
 εἴτ' ἔστι ταξίαρχος ἢ στρατηγὸς ἢ  
 τειχομάχας ἀνῆρ, βοιθησάτω  
 τις ἀνύσας. ἐγὼ γὰρ ἔχομαι μέσος.

Es ist unzweifelhaft, dass je nach der Färbung der Rede und Metren in dieser ausgedehnten Stelle ein Wechsel von *τροπὶ διασταλτικὸς* und *συσταλτικὸς* stattfindet.

Ausserdem finden wir dochmische Gruppen in den Vögel v. 1188—1195 = 1262—1268, vier dochmische Dimeter in folgenden Jamben als pathetischer Kriegsruf nach dem gewaltigen Mauerbau gegen die polizeiwidrig eingedrungene Iris:

πόλεμος αἶρεται, πόλεμος οὐ φατός  
 πρὸς ἐμὲ καὶ θεοῦς. ἀλλὰ γέλαττε πᾶς  
 αἶρα περιnéηλον, ὃν Ἑρεβὸς ἐτέκετο,  
 μὴ σε λάθῃ θεῶν τις ταύτῃ περῶν κτλ.

- 9 *βού. βέ, μέν' ἀβελανύων,* 1155  
*αὐτοὶ καὶ κόρυμβοι καὶ κόμοι κόμοι·*  
*αὐτὸς γὰρ οὐ γὰρ φέρειας ἀγγέλλουσ' ἐν,*  
 10 *αὐτὸς ἐπὶ ὑψηλοῖς*  
*αὐτὸς' ἐπὶ βόσκουσ' αὐτὸς,*  
*ἀνθρώπων φέρειας ἀνθρώπων,* 1160  
*αὐτὸς ἐπὶ βόσκουσ' ἀνθρώπων, ἐπὶ βόσκουσ' ἀνθρώπων,*  
*ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων*  
 11 *ἐν ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἐν ἐπὶ.*  
 221. *αὐτὸς ἀνθρώπων, αὐτὸς ἀνθρώπων ἀνθρώπων,*  
*ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων*  
*ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων*  
 271. *αὐτὸς ἀνθρώπων, αὐτὸς ἀνθρώπων.*  
 12 221. *ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων ἀνθρώπων.*

|    |                                                  |
|----|--------------------------------------------------|
|    | υ / υ — — υ — υ — υ υ                            |
|    | υ / υ — — υ — υ — υ —                            |
|    | υ / υ — υ — υ — υ — υ —                          |
|    | υ / υ — υ — υ — υ — υ —                          |
| 5  | — / υ υ — υ υ —                                  |
|    | — / υ υ — υ υ —                                  |
|    | — / — — — — — — anapästisch.                     |
|    | υ υ υ υ — υ — υ — υ —                            |
| 10 | υ υ υ — υ υ υ υ — υ — } (nicht pherekrateisch.)  |
|    | υ υ υ — υ — υ υ υ — υ —                          |
|    | — υ — — — — — — anapästisch.                     |
|    | υ υ υ — υ υ (nicht daktylisch oder anapästisch.) |
|    | υ υ / υ υ —                                      |
|    | υ υ υ — υ υ (nicht daktylisch oder anapästisch.) |
| 15 | υ υ υ υ — υ — —                                  |

Vers 9 und 10 können auch pherekrateisch gemessen werden, jedoch ist die dochmische Messung wegen des Inhaltes der beiden Verse und der augenscheinlich tragischen Färbung der Rede, namentlich da sonst keine einzige logaödische Reihe vorkommt, vorzuziehen. Die Scholien erwähnen zu dieser Parthie tragische Reminiscenzen. Auch Vers 12 und 14 halte ich die dochmische Auffassung für angemessener. Ist dies richtig, so werden wir die Monodie zu der Klasse der iambisch-anapästischen Dochmien zu rechnen haben. In den Vögeln v. 629—636 gehen zwei anapästische Tetrameter voraus und zwei folgen am Schlusse:

|      |                                                                                                                          |     |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| XOP. | ὦ φίλτατ' ἔμοι πολὺ πρεσβυτῶν ἐξ ἐχθίστου μετακίπτων,<br>οὐκ ἔστιν ὅπως ἂν ἐγὼ ποθ' ἐκὼν τῆς σῆς γνώμης ἔτ' ἀφείμην.     |     |
| 1    | ἐπανυχῆσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις<br>ἐπηπείλησα καὶ κατώμοσα,                                                              | 630 |
|      | ἦν σὺ παρ' ἐμὲ θέμενος<br>ἑμόφρονας λόγους δικαίους,                                                                     |     |
| 5    | ἀδόλους, ὁσίους,<br>ἐπὶ θεοῖς ἴοις,                                                                                      |     |
|      | ἔμοι φρονῶν ζυγῶδά, μὴ πολὺν χρόνον θεοὺς ἔτι<br>σκῆπτρα τάμ' ἀτρέψειν.                                                  | 636 |
|      | ἀλλ' ὅσα μὲν δεῖ ῥώμῃ πράττειν, ἐπὶ ταῦτα τεταξόμεθ' ἡμεῖς·<br>ὅσα δὲ γνώμῃ δεῖ βουλευεῖν, ἐπὶ σοὶ τάδε πάντ' ἀνάκειται. |     |

Die Mittelstelle enthält den Schwur in pathetischem Tone mit diastaltischem Tropos:

|   |                       |
|---|-----------------------|
|   | υ / υ — — υ — υ — υ — |
|   | υ / — — — υ — υ — υ — |
|   | υ υ υ υ υ υ υ υ       |
|   | υ υ — υ — υ — υ — υ — |
| 5 | υ υ / υ υ —           |

*apothekazog* und *trethiazog* oder mit *trethiazog* *qezpoz* genannt.  
 S. oben § 12. Dies stimmt mit dem Fortgang: v. 319 ein an-  
 apylischer Monometer und 327—330 — 343—351, wo gleich-  
 falls die Anaplasten Proceleusmatici erhalten. Nicht dochmisch,  
 sondern dem metrischen Zusammenhang entsprechend ist trochäisch  
 zu messen in den Versen v. 353 *apothiaz pydiaz* *del az del az* *az*  
 wie Lydestr. v. 1216 *del az az az*. In dem letzteren Stücke  
 müssen die beiden jetzt getrennten Verse 1256 und 1257 in  
 einen zusammengefaßt werden, wodurch der angeführte Doch-



mius im zweiten, der in die hyporchematischen Daktylo-Troch nicht gehört, verschwindet: *θάγοντας, οἶῶ, τὸν ὀδόντα· π δ' | ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἤνυσει*. — In der anapästisch-bischen (trochäischen) Monodie der Thesmosphoriazi schliessen die beiden Theile jeder mit einem dochmischen meter:

v. 676 *ῥαία καὶ νόμιμα | μηδομένους ποιεῖν | ὅ τι καλῶς ἔχει*.

und v. 684 nach der richtigen Conjectur von Meineke:

*ὅτι τὰ τε παράνομα | τὰ τ' ἀνόσια θεὸς | παρὼν τίνεται*.

In den nächsten Versen des Chores folgt v. 700 ein dochmi-  
Trimeter *ὦ πότνιαι Μοῖραι, | τί τόδε δέρομαι | νεοχμῶι  
τέρας;* Ebendasselbst v. 715 und 716 singt der Chor zwei  
mische Dimeter:

*τίς οὖν σοι, τίς ἄν ξύμματος ἐκ θεῶν  
ἀθανάτων ἔλθοι ξὺν ἀδίκῳ ἔργῳ;*

und in der folgenden sehr corrupten Stelle haben am Sch  
v. 724 und 725 die meisten Herausgeber mit Recht Doch  
vermuthet und mit mehr oder minder gewaltsamen Mitteln  
zustellen versucht. Wir schreiben mit Streichung von *τις* nach B

*τάχα δέ σε μεταβαλοῦσ' ὡς ὧς ὡς ὡς —  
ἐπὶ κακὸν ἐτερότροπον ἐπέχει τύχη.*

In der Angst um sein Leben singt Mnesilochus *παρὰ τὰ ἐξ  
δρομέδας Εὐριπίδου* (schol.) in Dochmien und Ithyphallici  
einem anakrusischen Pherekrateus v. 1015—1021:

*φίλοι παρθένοι, | φίλοι, πῶς ἄν οὖν | ἐπέλθοιμι καὶ τὸν Σκύθην λαί  
κλίεις; ὦ πρὸς Ἀΐδοῦς σε τὰν ἐν ἄντροις,  
κατάνευσον, ἔασον ὡς  
τὴν γυναῖκά μ' ἔλθειν.*

Von Bakchien und folgenden Iamben kann in v. 3 nicht die  
sein. Die Frösche enthalten in dem Cento Euripideischer M  
dieen-Verse 1346 und 47, wenn man (anstatt *ἔργοισι*) *ἔ*  
schreibt, wie nothwendig ist, einen dochmischen Trimeter:

*ἐγὼ δ' ἅ τάλαι'να προσέχουσ' ἔνυχον | ἔμαντις ἔργῳ,*

worauf Logaöden folgen. Auch der Plutos enthält unter  
bischen Trimetern einige Dochmien, die von dem Koryphaio:  
*χορὸς ἀγροίκων* vorgetragen werden v. 637, 639 und 640.

X. *λέγεις μοι χαρὰν, λέγεις μοι βόαν.*

K. *ἀφρῆσι χάρειν, ἦν τε βούλησθ', ἦν τε μή.*

X. *ἀναβοᾶσθαι τὸν εὐπαιδα καὶ  
μέγα βροτοῖσι φέγγος Ἀσκληπιόν.*

Der Scholiast bemerkt: *τινὰ γελαῖ τῶν τραγικῶν.*



## Erster Excurs.

### Ueber den Bau des griechischen Choliambus, insbesondere über den des babrianischen Mythiambus.

Von

Max Ficus in Breslau.

Aus dem iambischen Trimeter hat die Verskunst der späteren Iambographen eine sonderbare Nebenform geschaffen, welche im Gegensatze zu den ὀρθοὶ ἱamboi den charakteristischen Namen der lahmen Iamben\*) (χωλλῆamboi, σκάζοντες, claudi) erhielt.

Als ihr Erfinder wird gewöhnlich der Iambograph Hipponax bezeichnet\*\*), weshalb auch der Vers ganz allgemein hipponactius oder hipponacteus genannt wurde. Daneben hat sich jedoch noch eine zweite Ueberlieferung behauptet\*\*\*), welche den Ursprung des Verses auf den zeitlich nicht näher fixirbaren†) Choliambendichter Ananios oder Ananias††) zurückführen will. Es läge die Vermuthung nahe, dass letzterer wirklich die Priorität für sich in Anspruch nehmen darf, sein Name aber später von dem des bekannteren und talentvolleren Hipponax überstrahlt wurde, so dass er allmählich ins Dunkel der Vergessenheit versank †††). Auf eine Anwendung des Choliambus

\*) Ueber die falsche Wiedergabe des Wortes durch „Hinkiamben“ vgl. unten S. 811.

\*\*) Mar. Victor. S. 81 K. Caesius Bassus S. 527 K. Diomed. S. 507.

\*\*) Hephaest. c. 5, p. 18. W. ἔστιν ἐπίσημον ἐν τοῖς ἀκατάληκτοις καὶ τὸ χωλὸν καλούμενον, ὅπερ τινὲς μὲν Ἰππώναντος, τινὲς δὲ Ἀνανίου φασὶν εἶρημα. Aehnlich Tricha p. 9: ὁ τινὲς μὲν Ἀνανίου φασὶν εἶρημα τινὲς δὲ Ἰππώναντος. Vgl. Sacerd. S. 519 K.: De hipponactio clodo acatalectico iambico ananio.

†) Er gilt als älterer Zeitgenosse des Epicharm, vgl. Nicolai GLG. I, 101.

††) Das Schwanken zwischen den Formen auf *as* und *os* in Eigennamen ist auch sonst erweislich (zumeist wohl durch das häufige Vorkommen der gemeinsamen Genetivform auf *ou* veranlasst), wie z. B. Βάβριος und Βαβρίας (Suid. s. v.). Andere Beispiele bei Keil anal. epigr. et onomatol. Lips. 42, p. 55, Anm. 1.

†††) Vielleicht hat indessen Ananios nur mit Vorliebe eine besondere Art des Choliambus, den ἰσχιόρρωγικός στίχος, cultivirt, welcher auch an





hipponactischen Vers als akatalektisch kennzeichnen. Ferner ist nicht richtig, dass die vorletzte Silbe, wie noch jetzt zumeist angenommen wird, die Arsis sei. Aber auch Hertzberg werden wir beistimmen können, wenn er\*) zwar für Babrius die iambische Umkehrung des Verses behauptet, für Hipponax aber die Umkehrung des letzten Iambus in einen Trochäus festhält. Gegen eine derartige ganz unwahrscheinliche und unerweisliche Trennung der früheren Choliambdichter von Babrios, protestirte schon mit vollem Recht Julius Cäsar, der indessen auch seinerseits an den Zusammenstoss zweier Arsen zu Versschlusse (aber ohne Synkope), und an die Umbiegung des letzten Fusses in einen Trochäus glaubt.

Dem gegenüber ist folgendes zu constatiren\*\*\*):

Der Ausdruck *claudus*, *χολός*, zwingt uns keineswegs an die Umkehrung des letzten Iambus in einen Trochäus zu denken, in der Weise, dass dadurch zwei Arsen zusammenstossen. Eine solche Annahme widerspricht vielmehr der sonstigen Anwendung des Wortes. So wird ein Choliambus, dessen fünfter Fuss ebenfalls ein Spondeus ist, von Mar. Plotius Sacerdos ein *duplex clodum hipponactium trimetrum*†), und gleich darauf einer, dessen zweiter Fuss einen Spondeus oder Daktylus hat (von Trochäus kann in beiden Fällen offenbar gar keine Rede sein, ebensowenig von einem Wechsel des Rhythmus!), ein *amphicolum hipponactium trimetrum acatalekticum* genannt, „*cum ex utraque parte iambici trimetri, prima et nouissima clodum sit metrum. in prima clodum est, cum in secundo locum debente poni iambo uel tribrachy uel anapaesto spondeus uel daktylus ponatur, sic et in nouissima quale est hoc exemplum:*

ὁ Κεθαίρων Ἀνδρίων ἐν χοροῖς βαρύνων  
uos isthaec intro auferte, abite iam nostri.

*nam aec in secundus pes spondeus est, cum deberet unus esse deus qui a breui incipiunt iambicis, sic et nouissimus. ideo amphicolum quod ex utraque parte, quod ἀμφὶ graece dicitur, clodum sit quod graeci χολόν uocant.* Ebenso erklärt auch der Grammatiker des 10. Jhd. Harl. bei Tyrwhitt diss. de Babrio p. 17 (ed. Erlang.) einen *λογος*

*ἀκαταλήκτοισι καὶ τὸ χολὸν καλούμενον.* Ebenso Plotius Sacerdos, S. 519 und 522 K. Seru. S. 458 K., vgl. auch Plot. Sac. S. 523 K., wo das *duplex clodum hipponactium trimetrum* und das *amphicolum hipponactium trimetrum* ebenfalls als akatalektisch bezeichnet werden.

\*) Babrius, Fabeln übers. S. 168 ff.

\*\*) Die Grundzüge der griechischen Rhythmik, S. 142 Anm.

\*\*\*) Dass ein Wechsel des Rhythmus im sechsten Fusse unwahrscheinlich sei, hat bereits O. Crusius *de Babrii aetate*, p. 165 Anm. 1 und p. 196 Anm. 2 erkannt. Vgl. oben S. 230. 231 u. Hanssen Rh. Mus. XXXVIII (1883) S. 222 ff. Ein musikalisches Accentgesetz in der quantitirenden Poesie der Griechen

†) S. 523 K. *Duplex clodum hipponactium trimetrum acatalekticum hoc modo, cum tertii pedis quattuor syllabae sunt longae.*

stellen ergibt indessen, dass vor Balbus der Spondeus doppelt so  
 lang als der Trochäus am Ende erscheint, während er bekanntlich bei  
 im übrigen Fabrian Regel ist.

Endlich besitzen wir ein direktes Zeugnis, dass die rhythmische  
 Länge die gleiche ist, wie die des tragischen und komischen Tri-  
 sters, bei Mar. Plotius Sacerdos, p. 515 K., der zugleich ausdrück-  
 lich als charakteristisches Merkmal des Choliambes die Längung  
 v. Psammites beschreibt: *Hypermetrum trimetrum ceterum percenti-  
 m sicut iambicum trimetrum archilocheum comicum vel  
 tragicum, sed parvultissimum longum habet contra dierum ratio-  
 nem, quae brevis habetur*<sup>7)</sup>).

<sup>7)</sup> Byzant. c. 5, p. 18 W., der Gnomon. bei Tyrwh. diss. de Babo,  
 . 17; Mar. Victorin. p. 126 K.; Cass. Bass. p. 513; Mar. Plot. Sacerd. p.  
 16, Index b. Ref. de Metris Censor. p. 553; [Censorin] frg. de metr. p.  
 13 K. Sae. Mar. Victor. p. 136 sagt zwar pro sembo debetis trocheus  
 non hyper trimetri iambici metrum inveniret quod aliquot et ex spondeo  
 metit. Kurz vorher urteilt auch er den Spondeus zu unger Stelle.

<sup>8)</sup> Vgl. Aelius Fortunat. p. 393 K. Im dactylic metro ei parvultissimum  
 hyper hexetri, spondeo accedat. Weniger Werth möchte ich darauf legen,

Wir können demnach nunmehr den rhythmischen Werth des Choliambus folgendermaassen skizziren:

$\bar{\cup} - \cup \text{ " } \bar{\cup} | - \cup | \text{ " } \bar{\cup} - - \cup$

Penthemimeres.

Hephthemimeres.

Was die Anwendbarkeit des Choliambus anlangt, so war er für längere Dichtungen offenbar ungeeignet, da der sonderbare Versschluss in zu häufiger Wiederholung leicht ermüdend wirken konnte. Und in der That hören wir nichts von umfangreicheren Werken, die in diesem Maasse geschrieben waren. Das einzige längere in Choliamben verfasste Gedicht, welches uns erhalten ist, ist die 95. Fabel des Babrius (99 resp. 101 Verse), die übrigen erheben sich sehr selten bis zu einer Ausdehnung von 20 Versen, bleiben aber hinter dieser Grenze zumeist beträchtlich zurück. Zwar erwähnt Stob. flor. 58, 10 und Stephanus Byzantius s. u. *Μεγάλη πόλις μimiάμβοι* \*), welche wir nach Analogie der erhaltenen „mimiambi“ des Cn. Matius\*\*) für Choliamben halten müssen. Darunter haben wir jedoch nicht auf der Bühne aufführbare Mimen, sondern mimusartige d. h. possenhafte Iamben zu verstehen, die eben gewöhnlich Choliamben genannt werden\*\*\*).

Ein Bild von der Entwicklung des Choliambus im Laufe der Jahrhunderte zu geben, ist deshalb ausserordentlich schwierig, weil nicht nur die Summe der erhaltenen Fragmente trotz der Versicherung des Mar. Victorin. S. 136: dass viele alte Schriftsteller sich dieses Metrums bedient, eine sehr geringe ist, sondern auch die Abfassungszeit sich oft nicht genauer eruiren lässt. So müssen wir uns denn begnügen, vorläufig nur zwei Perioden zu statuiren, deren erste alle Choliambographen vor Babrius und deren zweite die Fabeldichtung des Babrius selbst umfasst, der, wie wir sehen werden, nicht nur als Reformator des Choliambus in der Geschichte der Metrik eine eingehendere Würdigung verdient.

dass Eupolis in seinen *Βάνται* zwei Choliamben (Mein. Chol. p. 136) in die komischen Trimeter einmischt, zumal diese beiden Verse möglicherweise ein Gedicht des Ananias (frg. 4 Bgk.) parodiren, wie schon G. Hermann E. D. M. p. 48 vermuthet hat. Wichtiger ist schon, wenn in einem Verse des Rhinthon (Mein. Chol. p. 177) ein Trimeter, in dessen vorletzter Silbe *ε* vor folgendem *η* steht, scherzend vom Dichter selbst als hipponactischer Vers bezeichnet wird.

\*) Meineke Anal. Alex. S. 388 will übrigens an beiden Stellen *μimiάμβοι* schreiben.

\*\*) Die Fragmente des Cn. Matius sind gesammelt in L. Müllers Catal. S. 91.

\*\*\*) Vgl. Teuffel-Schwabe RLG.<sup>4</sup> § 149, 2.

ichters (74, 2 Bergk), in welchem der Versanfang lautet: *Κενὴς*  
*Κε;* εν. Sonst lässt sich der Anapäst nirgends mit Sicherheit  
 zeigen. An dritter Stelle hat ihn zwar Phoenix 2, 18 Mein. *ἔγ-*  
*ῆσεναι ἔσεναι*, doch scheint Mein. mit Recht nach Nibbs Vor-  
 trag *ἔσεναι* zu emendiren. Noch verdächtig ist es, wenn wir ihn  
 in Hippon. frag. 31 an fünfter Stelle finden\*\*):

Αὐτὸν δ' ἔσεναι ἄγρου, αὐτὸν δὲ ἀσέλλαι,

o Bergk ihm indessen gegen Meineke, welcher αὐτὸν δ' ἀσέλλαι oder  
 ἀσέλλαι schreiben will, vertheidigt. Eine sichere Entscheidung  
 ist sich mittelfach in diesem Falle nicht geben.

\*) Wir geben die Fragmente des Hipponax (circa 120 Verse mit Aus-  
 nahme der vertheilten) nach Bgk. Fl. II<sup>1</sup>. Ebenfalls nach die  
 übrigen des Anacreon (6 Verse), Oxyllus (2), Herodas (18), Kerkiras (1),  
 schrie (12). Nach Meinekes Chalkantememachung die des Epagoras (3),  
 Ionas (14), Parmeno (7), Hermias (3), Theocrit (4), Asclepiades (7), Apol-  
 lonas Rhodius (3), Charinus (4), Apollonides Nymzus (3), Diagoras Laco-  
 nis (3) und die des Anagran (14). Den Fragmenten des Chalkimachos (circa 30)  
 den wir O. Schenklers Chalkimachos II, S. 129 ff. zu Grunde gelegt.

\*\*) Nach Heyne, p. 30-31 sind dreifache Füße von der vorletzten  
 Silb. des Chalkimachos auszuscheiden. Gegen diese Behauptung polemisiert  
 Wern in Germ. Anz. t. x. III, 310, 12, indem er eben diesen Vers auführt.

## Der Tribrachys.

Der Tribrachys findet sich nur in den ersten vier Füßen und auch da verhältnissmässig selten. In den circa 300 Choliamben, die aus dieser Periode erhalten sind, kommt er im ganzen noch nicht zwanzigmal vor. Dabei ist zu berücksichtigen, dass davon acht Tribrachen (neben fünf Daktylen) auf das aus 23 Versen bestehende zweite Gedicht des Phoenix (Mein., S. 141) entfallen, der auch allein von allen den Tribrachys im dritten und vierten Fuss verwendet. Dieses Gedicht unterscheidet sich also von der ganzen anderen vorbabrianischen Choliambendichtung durch eine unverhältnissmässige Menge aufgelöster Arsen und die Vermuthung Meinekes (S. 90 des Lachmannschen Babrius), dass der Dichter die Weichlichkeit des Assyrenkönigs Ninos, von dem es handelt, auch in der metrischen Form auf diese Weise habe verspotten wollen, hat um so mehr für sich, als die übrigen drei Fragmente desselben Dichters, welche 30 Verse umfassen, nicht einen einzigen Daktylus und nur einen Tribrachys (3, 3) aufweisen. Auf 100 vorbabrianische Choliamben kämen somit, von jenem Gedicht des Phoenix abgesehen, im Durchschnitt etwa drei Tribrachen.

Im ersten Fuss findet er sich bei Hipponax 15, 2, Bergk für *διὰ Ἀνδῶν*. — 22 A. *Μακάριος ὅστις*. — 31. *Ἀπό σ' ὀλέσειεν*. — 35, 4 *κατέφαγε*. — Ferner bei Eupolis (Mein., S. 135) in dem ersten der beiden in die iambischen Trimeter eingeschobenen Choliamben *ἀνόσων πάσχω* und Anonym. frg. V, Mein. *ἐγένετο καὶ κτλ.* Von feineren Regeln betreffend die Stellung der Auflösungssilben ist, wie man sieht, hier keine Rede.

In den folgenden Füßen scheint die Disciplin eine grössere. Die Auflösungssilben gehören hier stets demselben Worte an. Infolge dessen ist der Tribrachys entweder in einem drei- oder mehrsilbigen Worte enthalten, oder was häufiger ist, so gestellt, dass die Thesis durch die letzte Silbe eines mehrsilbigen Wortes oder auch durch ein einsilbiges gebildet ist, welches mit dem vorhergehenden oder auch, was weniger elegant ist, mit dem folgenden Worte eng zusammenhängt.

Im zweiten Fuss: Hippon. 13, 2 *ὦ Κλαζομένοι*. — 58, 1 *καλεῖφα ῥόδιον*. — Phoenix 2, 18 *ἔχω δ' ὀκόσον ἔδαισα* (Conj. Nikes statt *ὀκόσσον*, um den Anapäst wegzuschaffen). Ferner vielleicht mit Mein. (nach einigen Hdsch.) Phoenix 2, 21 *ἐγὼ δ' εἰς αἶδην* (statt *ᾤδην*). Das Fragment des Callim. 98a ist zu verderbt, als dass wir den Tribrachys im ersten Vers für sicher halten könnten.

Im dritten und vierten Fuss findet er sich nur bei Phoenix und zwar im dritten: 2, 1 *Ἀνὴρ Νίνος τις ἐγένετ', ὥς ἐγὼ κλύω* und 3, 3 *ἔὼν ἄριστος ἔλαβε πελλίδα χρυσέην*; im vierten nur in dem

3 beruht nur auf einer Vermuthung O. Schneiders. Eine andere  
 em, die bei Bohrus die regelmäßige ist, besteht in der Trennung  
 e einsilligen Anis von der Thesis, welche durch ein zweisilliges  
 'en oder den Anfang eines mehrsilligen gebildet werden. So Phocis  
 5 *εὐ ἀπὲρ γαῖαν*. — 2, 11 *εἰς ἀνδρῶν δόξῃ*. — Bögen. Inart.  
 3 *εἰς ἄλλοις στήθεσσι*. Eine auffallende Vertheilung der beiden  
 Theilungsquellen auf Ende und Anfang zweier zweisilliger Worte  
 ist sich nur Callim. frag. 38a v. 4 Schol. *πρὸς ἀπὲρ στήθεσσι*. Zwar  
 auch hier die Ueberlieferung eine unangenehme, doch dürfen wir  
 die Zweisilligkeit einer solchen Stellung nicht schamlos leugnen, da  
 die Trisyllabe im 31. Fragmente des Hippias *ἀνὲρ εἰς ἀλάμην* offen-  
 bar ähnlich gebaut ist.

Der Daktylus im dritten Füsse ist mit Ausnahme eines Falles  
 Phoen. 2, 13 in einem Hipermetrum: *ἄκοντες αἰεὶ ἄσπερος αἶψα καὶ*  
*ῥῆξ* — so gebildet, dass die Thesis die Schlusswille eines zwei-  
 silbigen Wortes, die Anis aber ein zweisilliges Wort ist

\*) Bei Allen. VII, 304 E, der aus dem Fragment aufschreibt, steht  
*αὐτῶν*. Indessen hatten Metrich und Bock ein Recht zu dieser  
 Aenderung, da an d. s. betreffenden Stelle von zweisilligen die Rede ist.

oder der Anfang eines mehrsilbigen. Arsis und Thesis sind also durch die Penthemimeres geschieden: Hipponax 15, 2 ἴθι διὰ λυδῶν παρὰ τὸν Ἀττάλειον τύμβον. (Vielleicht ist auch 2, 2 mit Bergk statt des hdschr. τοιόνδε τι δάφνας κατέχων zu schreiben τοιόνδε δάφνης κλάδον ἔχων). Phoenix 2, 3 καὶ τᾶλλα πολλῶ πλέονα Κασπίης ψάμμον. wo allerdings Mein. πλεῦνα vermuthet. Callim. 86, 3 Schn. γέρον ἀλαζῶν ἄδικα βιβλία ψήγων. — 94, 3 καὶ τῆς ἀμάξης ἐλέγετο σταθμῆσασθαι. (Dagegen ist in Fragment 86, 1 ἐς τὸ πρὸ τείχευς ἱερὸν κτλ. vielmehr mit Mein. und Schn. ἱρόν zu schreiben). Diogen. Laert. 2, 3 τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἦλφ. Anonym. Frg. 1, 1 f. Mein. Ὁ κλεινὸς Ἰνις βασιλέως Ἀμάζασπος ὁ Μιθριδάτου βασιλέως κασίγνητος. In dem Fragment des Hippon. 70 B . . . ὡς Ἐφισίη δέλφαξ . . . lässt sich nicht entscheiden, ob der Daktylus im ersten oder dritten Fusse stand.

Die Verbindung zweier dreisilbiger Füsse in einem Verse ist nur viermal nachweisbar. Ein Tribrachys im ersten findet sich mit einem Daktylus im dritten Fuss Hippon. 15, 2 ἴθι διὰ λυδῶν παρὰ τὸν Ἀττάλειον τύμβον. Der Daktylus im ersten mit dem Tribrachys im vierten zweimal bei Phoenix in dem durch die Menge der Auflösungen auffälligen Gedicht des Phoenix 2, 5 οὐ παρὰ μάγοισι πῖρ ἱερὸν ἀνέστησεν und v. 11 ὡς ἀπέθαν' ὠνὴρ πᾶσι κατέλειπεν ὄψιν und endlich bei Diogen. Laert. 2, 3 τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἦλφ.

### Der Spondeus.

Der Spondeus war natürlich zu allen Zeiten im ersten und besonders im dritten Fusse gebräuchlich. Verse, in denen gar keine irrationale Länge vorkommt, sind sogar sehr selten, weil zu einförmig. Aber auch an der Anwendung des Spondeus im fünften Fusse nahmen die ältesten Choliambographen Hipponax und Ananias im Gegensatz zu den Römern, denen diese Bildung von den Metrikern streng untersagt wurde\*), wenig Anstoss. Auch den griechischen Metrikern erschien diese Form, der sich namentlich Ananias bedient haben soll\*\*), auffällig genug, um ihr den besonderen Namen des lendenlahmen Verses, ἰσχιορρωγικὸς στίχος, zu geben. Nach Ananias und Hipponax scheint sie nicht mehr üblich gewesen zu sein. Wenigstens finden wir sie nur noch in Theocrits kurzem Epigramm auf

\*) Vgl. Caes. Bass. S. 257 K. hic pessimus erit (scil. scazon), qui habuerit alium quinto loco iambum quo tamen sine religione usus est Hipponax. Aehnlich Terent. Maur. 2409 ff., Mur. Victor. S. 136 K. Dagegen Hephaestio S. 30 τὸ δὲ χολὸν οὐ δέχεται τοῦς παραλήγοντας τεσσάλλατος πόδας . . . ἀλλὰ μάλιστα μὲν ἱάμβον . . . ἴσθ' ὅτε καὶ σπονδειὸν ὅτε καὶ τραχύτιον γίνεται κτλ. Vgl. auch Schol. ad Heph. p. 169.

\*\*) Gramm. MS. bei Tyrwhitt de Babrio p. CLXX, Fur.





Im vierten Fusse ist dagegen der Spondeus nachweisbar. Auch hier findet sich zunächst, aber ebenfalls nur bei Hipponax, die Verkürzung des Diphthongen *ευ* vor folgendem Diphthong frg. 22 A Bgk. *Μακάριος ὅστις θηρεύει* und Studemund Anecd. Var. I 45 *ἐκίετο βάλλειν καὶ λεύειν Ἰππώναντα*, wo sogar Spondeus im vierten und fünften Fuss vereint ist. Ebenso wird *η* vor folgendem *ι* verkürzt frg. 42, 1: *ἐπ' ἀρμάτων τε καὶ Θρηϊκίων πώλων*. Ein veritabler Spondeus findet sich sodann in einem Fragmente desselben Dichters, Studemund Anecd. S. 48 und sogar Callim. frg. 89 scheint sich, freilich in einem Eigennamen, dieselbe Freiheit zu gestatten: *Σόλων ἐκίετο δ' ὡς Χιλῶν ἀπέστειλεν*. Dagegen wird wohl Phoen. 1, 7 mit Meineke *ὁ νῦν ἄλας δοῦς αὐθι κηρίον δώσει* (statt *αὐθις*) zu schreiben sein. (Corruptio attica findet zwölfmal statt\*). Auch hier scheinen nur die Liquiden *ρ* und *λ* erwünscht zu sein. Nur einmal ist in einem fünfsilbigen Worte, was sonst nicht im Verse unterzubringen war, von Hipponax eine Silbe in die Arsis des vierten Fusses gestellt, hinter der *κν* folgt, nämlich frg. 49, 3 *ἦν αὐτὸν ὄπρις τώντικνήμεον δήκη*. Natürlich sind dann weder im zweiten noch im vierten Fusse Muta und Liquida auf Ende und Anfang zweier Wörter vertheilt.

#### Cäsuren.

Was die Cäsuren anlangt, so folgt der griechische Choliambus auf strengste den Gesetzen des iambischen Trimeters der klassischen Zeit. Eine Cäsur in der Mitte des Verses, welche denselben in zwei gleiche Abschnitte zerlegen würde, ist ganz unstatthaft, wenn sie nicht durch eine der beiden Hauptcäsuren Penthemimeres oder Hephthemimeres verdeckt wird. Von diesen beiden ist die erstere wiederum die gebräuchlichste und nur um Einförmigkeit zu vermeiden, wird statt ihrer, durchschnittlich im vierten Verse, die Hephthemimeres gesetzt. Zuweilen sind beide vereint, was aber keineswegs die gewöhnliche Form ist. Verse, welche weder die Penthemimeres noch die Hephthemimeres aufzuweisen haben, müssen als höchst verdächtig bezeichnet werden. In der Ueberlieferung finden sich hierfür zwei Beispiele: Hipponax 30 A: *ὦ Ζεῦ πάτερ, θεῶν Ὀλυμπίων πάλμυ*, wo indessen Meinekes glänzende Emendation: *ὦ Ζεῦ πάτερ Ζεῦ, θεῶν Ὁ. π. \*\*)* Abhilfe schafft und Aeschrio 8, 9 *ἔγραψεν ἄσος' ἔγραψ'· ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδα*, wo der cod. Palat. Anthol. im Gegensatz zur Lesart des Athen. (vgl. Bergk adn.) giebt: *ἔγραψεν οἱ' ἔγραψεν· ἐγὼ δ' οὐκ οἶδα*. Vielleicht dürfen wir es wagen, mit einer kleinen Umstellung der Negation zu schreiben: *ἔγραψεν ἄσος' ἔγραψεν· οὐκ ἔγωγ' οἶδα*.

\*) Hipp. 44, 1. — 49, 3. — 49, 6. — Phoen. 1, 1. 8. 16. 17 — 2, 2. 21. 24. Callim. 83a, 3. — Apoll. Rhod. 1, 2. — Apoll. Nicaen. v. 8.

\*\*) Vgl. Archil. Fragm. 86 Bergk: *ὦ Ζεῦ πάτερ Ζεῦ, σοὶ μὲν οὐρανὸν κρηάτος.*

stlich rein zufällig — diese metrische Lizenz relativ seltener.

Die Synizesis kommt weit seltener wie die Krasis, etwa 18-er 19mal vor und zwar bei Hippokrat (acht bis zehnmal), Arnoce (einmal), Herodas (zweimal), Ptoemias (vermutlich fünfmal) und werth (einmal). Eine Beschreibung der Synizesis auf die Arsis 1 ersten und die Arsis und Thesis des dritten Verses, welche die vorher innehalten „Bogen“), kann man für die Chelmschabographen insoweit statuieren. Indessen wurden fast nur die Vokale angegeben, welche in der späteren Entwicklung der Sprache in einen Teil zusammengezogen werden, wie in *ipia*, *dochar*, *iphar*, doch als *docharis* Plauti 2, 8. Die beiden zu verwechselnden Vokale eben meist in der Mitte des Wortes. Einmal indessen bei Hippokrat 1, 2 7<sup>o</sup> *μαῖ δὲ σάφης*, sofern hier nicht Apheloneis anzunehmen ist. Hier würden wir nach der alphabetischen Lizenz Erweiterung an, dass in den Fragmenten des Hippokrat in Stadenand Anord.

48 im Verschluss *ipharos* dreifach zu lesen ist, so dass i wie j gesprochen werden muss“).

\*) Vgl. Baryol, Philol. KXVI, 244 ff.

\*\*) Ähnlich z. B. im latrischen Ovid. Met. XIV 808 *condemnatque*.  
pg\*

Die Aphairesis begegnet uns selten. Hipp. 21 B *ῥιαιεῖ* beruht auf Conjectur und ist dieser Vers auch kein Choliambus. Sie findet sich indessen Aeschr. 8, 1 *ἡ πῖβωτος*. — Phoen. 1, 18 *πορέξαι*, — 2, 14 *ἡ πό*. — Callim. frg. 83a Schn. v. 2 *ἄ ξεῦρε*, v. 4 *μήνη δίδαξε* und v. 97 *ὦ μαι*. Vermuthlich ist auch Hipp. 43, 2 *ἦν μὴ ποτέμψυ* Aphairesis zu statuiren.

Von sonstigen Eigenthümlichkeiten des griechischen Choliambus, möchten wir noch hervorheben, dass die letzte Silbe des Verses nie ein einsilbiges Wort sein darf. Hiervon findet sich keine Ausnahme auch bei Babrius nicht, während die Römer Einsilber wie *est* (*uoluptati est, culinis est, equester sum, amantiores sunt, non est, sogar si quis\**) zulassen. Wenn wir also bei dem Anonymus Meineskes p. 173 v. 11 im Versschluss *ἰππεύς τε* lesen, so werden wir uns dabei erinnern, dass dies Gedicht in Rom gefunden ist, und werden demnach den Verfasser für einen Römer halten dürfen\*\*). Der Grund ist offenbar, dass man der fließenden Aussprache der letzten beiden Silben kein Hinderniss in den Weg legen wollte.

## B. Der Mythiambus des Babrius.

Unter den griechischen Choliambographen nimmt, was den Umfang der erhaltenen Dichtungen und die Sauberkeit der Technik anlangt, der Spätling Valerius Babrius weitaus den ersten Rang ein. Seine Fabelsammlung, von der etwa 1425 Verse erhalten sind\*\*\*), also etwa fünfmal so viel als von allen seinen Vorgängern zusammen genommen, ist freilich — weil sie Jahrhunderte lang als beliebtes, wahrscheinlich beliebtestes Schulbuch allen Unbilden der Lehrer und Schüler ausgesetzt war — in so verwahrlostem Zustande†) auf uns gekommen, dass es viel Mühe gekostet hat, und noch kosten wird, das dem Dichter angethane Unrecht wieder einigermaassen gut zu machen. Indessen dürfen die meisten Gesetze seiner Metrik jetzt abendgiltig festgestellt angesehen werden. Ihn zeitlich zu fixiren, ist erst in allerjüngster Zeit gelungen. Wir können ihn mit annähernder

\*) Vgl. hierüber die Belege bei O. Crusius *de Babrii aetate*. S. 164.

\*\*) Babr. 50, 20 *οὐδ' ἄν τις* steht in einem interpolirten Epimythium.

\*\*\*). Den folgenden Untersuchungen ist der Text der Rutherford'schen Ausgabe (London 1883) zu Grunde gelegt. Die Abweichungen von demselben sind immer ausdrücklich erwähnt. Die von Rutherford mit Recht als verdächtig angesehenen Fabeln in gesperrtem Druck sind hier und da nur insofern benutzt, als sich in ihnen Sonderheiten finden.

†) Wer sich davon rasch überzeugen will, findet genaue Zusammenstellungen in Rutherford's Ausgabe, Einl. S. LXXVIII ff.

Untersuchungen von U. Croizat de *Badrin* selbst, Leipzig 1878, bei C. J. Neumann, Hb. Mus. 31, 331 ff und in der demnächst erscheinenden Berliner Ausgabe von *Mon Fines de Badrin* mit *copie* *fin*, welche überhaupt manchen, was hier nur angedeutet werden kann, ausführlicher behandelt.

<sup>100)</sup> Nachbakekranische Chollarden haben sich bis jetzt noch nicht nachweis lassen.

oder wie die ersten Zeilen des ganzen Buches Prooem. I, 1. die doch gewiss der Dichter besondere Sorgfalt verwendet hat.

Γενεὴ δίκαιων ἦν τὸ πρῶτον ἀνθρώπων,  
ὧ Βράγγε τέκνον, ἦν καλοῦσαι χερσείην.

Eine derartige Uebereinstimmung von Wort- und Versaccent sonstiger subtilster Beobachtung antiker Prosodie und Metrik ist dem Dichter offenbar die grössten Schwierigkeiten machen, und ist deshalb von ihm nicht consequent durchgeführt werden. An einer Stelle wenigstens kehrt der Accent, wie L. Ahrens de cras. aph. p. 31 zuerst gesehen hat, ausnahmslos wieder: in der Paenultima des Verses, wenn auch Wort- und Versaccent, wie wir bei Bestimmung des rhythmischen Werthes des Choliambus nachsich keineswegs am Schlusse decken, vielmehr ein Widerstreit zwischen beiden von Babrius offenbar beabsichtigt ist. Auf jeden Fall haben Babrius den Revolutionär zu erkennen, der trotz feinsten Beobachtens des antiken Quantitätsprincips mit der althergebrachten Gleichheit gegen den Wortaccent bricht und somit wenigstens theilweise die Berechtigung eines anderen rhythmischen Princip anerkennt. In den nächsten Jahrhunderten sich in der ganzen civilisirten Welt allmählich zum alleinherrschenden emporschwang. Eine Frage grösster Wichtigkeit ist es also: wodurch wurde Babrius veranlaßt in diese neuen Bahnen einzulenken? Die Antwort hierauf ist verschieden gegeben worden\*) und das letzte Wort in dieser Frage ist sicher noch nicht gesprochen. Die meisten erklären mehr oder weniger bestimmt die Betonung der Paenultima als eine Concession an das neuaufkommende rhythmische Princip byzantinischer Volkspoesie, zum Theil in der falschen Voraussetzung, dass die griechische Volkspoesie, der ja die Fabeldichtung unstreitig sehr nahe steht, immer dem Wortaccente Concessionen gemacht habe, und halten dies gemäss den Choliambus oder richtiger Mythiambus des Babrius für den Vater des späteren politischen Verses. Eine solche Annahme hat auch nicht den Schatten von Wahrscheinlichkeit für sich, da letztere nach Analogie der syrischen Poesie lediglich silbenzähler gebaut ist, und die einzige Eigenthümlichkeit, die er mit dem babrianischen Mythiambus gemeinsam hat, die durchgehende Betonung der Paenultima des Verses, auch in anderen Maassen vorkommt\*\*).

Dagegen meint O. Crusius de Babrii aet. S. 164 diese Haupt eigenthümlichkeit der babrianischen Verskunst, weil weder vorher noch in den „nächsten vier Jahrhunderten nachher“ etwas dem analoges

\*) Vgl. L. Ahrens de cras. et aph. S. 31. Tycho Mommsen Accent choliamben, Philologus 16, 721 ff. Hartung i. s. Babrius, S. 15. Ritschl op. I. 297. Eberhard ed. praef. S. IV. Rossbach-Westphal, Gr. Metrik II<sup>1</sup> 54. Gleditsch, Metrik d. Gr. u. Röm. in J. Müllers Handb. II 540.

\*\*) Vgl. im folgenden S. 824, Anm. \*\*.

sprechen als unbetonte, die betonen jedoch weniger energisch als im Deutschen, die unbetonten mehr. Energische Stimmbildung und Dauer haben mit demnach ziemlich gleichzeitige in der Aussprache abgehoben. Vgl. auch J. H. Heinrich Schmidt, die Konsonanten der griech. Poesie und ihre Betonung, IV, S. 40 ff. und Leifur Hilberg, das Prinzip der Silbenabgrenzung Wien 1910, S. 123.

17) Auch Grogan v. Neidam betont in seinen Hymnen durchweg die Funktionen. An ständischen Einfluss wird doch dabei Niemand denken.

folgenden Jahrhunderten diese neue Dichtungsweise mit Vorliebe von Verächtern heidnischer Sitte gepflegt wurde.

Und Babrius ist der erste, der den Wortaccent ganz wie Gregor von Nazianz in seinen Hymnen, die doch sonst mit der Metrik des Babrius nicht das mindeste zu thun haben, auf der Paenultima in consequenter Weise berücksichtigt. Liegt hier nicht der Gedanke nahe, dass er, der als Lehrer eines zum Elagabalspriester bestimmten Syrerknaben auserlesen wurde, er, der seine genaue Bekanntschaft mit den Arabern uns ausdrücklich berichtet (57, 12 ff.), der allein von allen die Syrer als Erfinder der Fabel proist (Prooem. II, 2. und auch in seinen mythologischen Anschauungen von griechischer und römischer Tradition abweicht\*), hier ein Stück vaterländischer, nämlich semitischer Verskunst, in die abendländische heringebracht hat\*\*)?

Ebenso scheint eine Nachahmung des Babrius bei der sonstigen ungeheuren Divergenz als ausgeschlossen.

\*) Ueber alle diese Punkte findet man genauere Erörterungen in der demnächst erscheinenden Dissertation v. Max Ficus *de Babrii vita capita tria*.

\*\*, Bekanntlich nimmt man neuerdings als sicher an, dass Babrius ein Römer war, und seine Verskunst lediglich unter römischem Einflusse steht. Wir werden indessen wiederholt auf den Gegensatz zurückkommen, der sich auch in der Metrik zwischen ihm und den römischen Choliambographen wie Catull, Martial, Petron u. s. w. zeigt, die ihm doch zeitlich ungleich näher stehen, als die umfangreicheren griechischen Choliambendichtungen. Uebrigens findet sich das gleiche auffallende Gesetz der Betonung der Paenultima auch in einer anderen Vergattung, die nicht leicht in den Verdacht der Nachahmung eines römischen Verses oder des babrianischen Choliambus gerathen dürfte, nämlich in den Anakreonten der späteren Zeit. In den 254 Versen des Johannes Grammaticus aus Gaza in Palästina (6. Jahrh.) findet sich nur vierzehnmal (viermal davon in Eigennamen) das Gesetz verletzt (Bergk PLG. III<sup>4</sup>, S. 342—348). Constantinus Siculus (9. oder 10. Jahrh.) hat es in 222 Versen und Leo Magister (10. Jahrh.) in 292 Versen nirgends (Bergk, S. 351—362), endlich Georgius Grammaticus (nach Bergk Landsmann des Johannes Gazaeus, wo nicht sein Zeitgenosse), in 470 Versen nur dreimal in demselben Eigennamen *Ilallis* verletzt (Bergk, S. 361—374; *ἡλιόσσα* 1, 60 ist lediglich Vermuthung Bergks). Der Epithalamios (S. 374 f. Bergk), in dessen 39 Versen fünfmal Oxytona den Vers schliessen, gehört also möglicherweise einem andern Autor an und ist vielleicht nur zu den vorhergehenden des Georgius Grammaticus als Analogon hinzugefügt. In allen diesen im übrigen ebenfalls prosodisch gebauten Anakreonten wird also, wie bei Babrius, die Accentuirung der Paenultima durchgeführt und dadurch, dass diese Leute zum Theil sicher semitischer Abkunft waren, gewinnt die Annahme, dass es sich hierbei um eine Eigenthümlichkeit orientalischer Metrik handelt, noch mehr an Wahrscheinlichkeit. So sind wir also wohl nicht mehr genöthigt, die ebenfalls gleich der syrischen Poesie silbenzählenden Zwölfsilber der Byzantinischen Zeit, die *οἰκοί* und den fünfzehnsilbigen politischen Vers, die sämmtlich wie Babrius die Paenultima mit dem Wortaccent versehen, im übrigen aber sich himmelweit von dessen Verskunst entfernen, auf Babrius zurückzuführen. Sie alle gehen vielmehr vermuthlich auf eine





der höchst bedenkliche und unsinnige Inhalt hinzukommen — Der Herausgeber werden indessen gut thun, auch diese Kürzen vorläufig stehen zu lassen, soweit sie sich nicht durch leichte Aenderungen wegschaffen lassen. Ob die erwähnte metrische Eigenthümlichkeit des Babrius und der Nonnianer ebenfalls auf eine gemeinsame (orientalische?) Quelle zurückzuführen oder ob sie, was mir wahrscheinlicher ist, dem Babrius wie dem Nonnus zur regelrechten Auffüllung des Verses dienen sollte, wird sich natürlich nicht leicht entscheiden lassen.

Um die strengen Gesetze, die sich Babrius für die Bildung des Verschlusses auferlegt, zusammen zu behandeln, erwähnen wir, dass einsilbige Worte an letzter Stelle auch bei ihm wie bei den übrigen griechischen Choliambographen\*) vollkommen ausgeschlossen sind, offenbar um — wie schon oben gesagt — der fließenden, geschlossenen Aussprache des letzten Fusses keine Schwierigkeiten in den Weg zu legen.\*\*\*) Die lateinischen Choliambographen weichen auch in dieser Hinsicht von Babrius ab, insofern als sie wenigstens einzelne Formen der Copula *sum*, einmal sogar (Boeth. de consol. II, 1. 8) den Verschluss *ostentum si quid* zulassen.\*\*\*) Ferner enthält die vorletzte Silbe regelmässig einen langen Vocal oder Diphthong. Durch Position wird die Päanultima in 100 Versen immer nur etwa viermal gelängt. *Muta cum liquida* hat sich an dieser Stelle Babrius in den 1425 von uns benutzten Versen nur viermal erlaubt: τέχνην 33, 9 — τέχνης 137, 4 — πάντες 62, 1 und einmal sogar γο in αἰγάγοι 102, 8.

Wenden wir uns nun zum Bau des babrianischen Choliambus in seinen übrigen Theilen, so fällt zunächst die kunstvolle Art der Anwendung und die Menge der dreisilbigen Füße, des Anapäst, Daktylus und Tribrachys in die Augen. Gerade in dieser Hinsicht steht allem Anschein nach der Choliambus des Babrius dem eines Persius, Petron und Martial weit näher als dem eines Hipponax oder auch Callimachus. Dass zwar sogar der Zeitgenosse des Babrius, Diogenes Laertius, dreisilbige Füße nicht für verpönt hielt, geht aus frg. II, 3 Mein. hervor:

τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἤλω

\*) Ueber den Verschluss des in Rom gefundenen griechisch geschriebenen Fragments des Anonymus bei Mein. 173 v. 11 haben wir schon oben S. 820 gesprochen.

\*\*) Man wird sich hierbei der Worte d. Terent. Maur. 2404 über den Verschluss erinnern: sed quia iugatos scandimus pedes istos, || paeona fieri perspicis pedem in fine || epitritos nam primus implet hanc partem, brevis locata cum sit ante tres longas.

\*\*\*) Vgl. O. Crusius, de B. aet. S. 166, welcher derartige Stellen aus Catull, den Priapeendichtern, Martial, Boethius und einer von Bücheler edierten Inschrift gesammelt hat.

<sup>\*)</sup> Vgl. die Fleissche Abhandlung.

<sup>\*\*)</sup> Dass der Erfinder eines uns Flügelspielweise bekannten Jungs, der sich auch später durchweg als hunsleichen Syren gezeigt hat, wohl der syrischen Sprache mächtig gewesen, kann man mitbedenken als wahrscheinlich angenommen werden. Betreffs der Kenntnisse der lateinischen Sprache s. Crusius, de H. arabe S. 177 ff. — Ueber alle diese Punkte vgl. auch die Fleissche Arbeit.

<sup>\*\*\*)</sup> Bei den sinnlichen Chorfantasiegraphen ist er mit Petrus und Petrus Nöck. Michael genannt, ist aber durchschnittlich etwas ebenso oft als Habitus.

danken ein. Deshalb ist die Partikel δὲ sehr häufig hinter oder in dem Anapäst anzutreffen, wie in ἐλάλει δὲ Pr. I, 10 — ὁ μέγας δ' ἀργεῦθεις 4, 5 — ὁ δὲ τοῦτ' ἀκούσας 2, 13. Scheinbar als Gegengewicht gegen den lebhaften Aufschwung, den dieser Fuss dem Verse verleiht, ist dann im dritten regelmässig (in vier Fällen immer dreimal) ein Ritardando durch einen Spondeus im dritten Fusse gegeben. Noch regelmässiger, mit nur 14 Ausnahmen,\*) wird der anapästisch anlautende Vers durch die Hauptcäsur, die Penthemimeres, zerlegt. Ausserdem wird man bemerken können, dass der Dichter bemüht ist, die fließende Aussprache der Anapästen zu erleichtern, indem er mit Vorliebe solche Worte wählt, in denen die beiden consonantischen Scheidewände, welche die drei Silben trennen, oder doch wenigstens eine davon durch die Liquiden, besonders die flüssigsten λ und ρ gebildet werden (ἐλάλει — ἀγοραί — ἐπιμαρτυρῶ — χάριν εἶσομαι) oder eine consonantische Scheidewand zwischen einem Silbenpaar ganz fehlt (πλέον οὐδέν — ὁ πῦλν). Davon finden noch keine 3<sup>te</sup> Ausnahmen statt, in denen zumeist durch enge Verbindung mit dem folgenden die schnelle Aussprache erzwungen wird. *Positio debilis* scheint weder bei der ersten noch bei der zweiten Silbe zulässig zu sein. Nur ein einziges mal findet sich im Versanfang ὁ δὲ κλωβός 124, 3, was deshalb verdächtig ist. Vielleicht ist die leicht entbehrliche Partikel δὲ erst später von einem Schulmeister oder Abschreiber eingeflickt oder κλωβός δὲ zu schreiben.

Was die einzelnen Formen des Anapästs an erster Stelle anbetrifft, so weiss freilich Babrius nichts von der Strenge der Tragiker, die ihn in älterer Zeit nur in anapästischen oder doch anapästisch anlautenden Worten zulassen,\*\*) obgleich diese Form allerdings auch bei ihm die gebräuchlichste ist. Bereits bei Euripides findet sich zwar die Thesis des Anapästs auch durch eine zweisilbige Präposition ausgedrückt. Indessen sind selbst die späteren Tragiker über diese Freiheit nicht hinausgegangen.\*\*\*) Bei Babrius dagegen finden wir folgende Formen:

1. Die üblichste Form ist, wie gesagt, nach Analogie der Tragiker ein anapästisches oder anapästisch anlautendes Wort, wobei die Arsis des Anapästs einen langen Vokal oder Diphthong enthält:

\*) Nämlich 9, 7. — 38, 1. — 66, 6. — 79, 3. — 95, 59. — 96, 4. — 98, 2. 16. — 104, 4. — 107, 9. — 108, 21. — 114, 4. — 127, 3. — 131, 5.

\*\*) Vgl. Hermann, Elem. doctr. metr. p. 120. Das älteste Beispiel für Zulassung des Augments in der ersten Silbe des Anapästs scheint Eurip. Hercul. fur. 468 ἔτερον μὲν.

\*\*\*) Vgl. C. F. Müller, de pedibus solutis in tragicorum minorum trimetris iambicis. Berol. 1879 S. 25.

Fr. I, 8. Ebenso 102, 4. — *hai* *rai*; 42, 5 (mit Teilbrüche im zweiten Fuss). — *mai* *rai*; 12, 22. — *mai* *rai*; 28, 3. — *mai* *rai*; 112, 5. — *hai* *rai*; 34, 5. — Einmal ist die *Archie* ein Substantiv *hai* *rai*; 9, 7.

- b) Die *Theorie* ist ein anderes dreisilbiges Wort, auch die *Archie* ist nicht immer der Artikel. Von Seite 56, 1. — *hai* *rai*; 66, 7. — In *rai*; 75, 15. — *mai* *rai*; 79, 3. — *rai* *rai*; 80, 10. — Dann sogar *rai*; 87, 5.

3. Die erste Silbe der *Theorie* wird durch ein zum folgenden angehöriges Wort (meist den Artikel) dargestellt, die zweite *Theorie* bildet mit der *Archie* zusammen das angehörige dreisilbige oder im Anfang eines dreisilbigen Nomens. Die *Archie* enthält lautes *Vokal* oder *Diphthong*.

- a) Artikel und dreisilbiges Substantiv; *hai* *rai*; 42, 2. — 74, 7. 14. — 104, 4. — 112, 3. — *hai* *rai*; 67, 4. — 96, 14.  
b) Artikel und dreisilbiges Nomen; *hai* *rai*; 23, 10. — *mai* *rai*; 42, 5. — *hai* *rai*; 75, 10. — *hai* *rai*; 80, 10.

\*) In den mit feinem Druck angegebenen Versen fehlt die *Prothema*.

Rutherf. wunderlicher Weise  $\chi\alpha\lambda$  *lay.* corrigirt). Ferner  $\pi\omicron\rho\epsilon\upsilon\tau\alpha$  134, 7. Ob  $\tau\alpha\ \kappa\acute{\epsilon}\rho\alpha\tau\alpha$  43, 15 als Anapäst oder Tribrachys aufzufassen, lässt sich nicht entscheiden, vgl. dorth. S. 835 unter Tribrachys im ersten Fuss.

- c) Analog gebildet sind dann  $\acute{\epsilon}\nu\ \acute{\omicron}\delta\acute{\omega}\ \tau\iota\varsigma$  48, 1. —  $\tau\acute{\omicron}\tau'\ \acute{\iota}\alpha\iota$  76, 6.

4. Die erste Thesisilbe ist ein einsilbiges vocalisch schließendes Wort (meist der Artikel  $\acute{\omicron}$ ), die zweite eine Partikel (meist  $\kappa\alpha\iota$ ), die Arsis ebenfalls einsilbig mit langem Vocal oder Diphthong. Dem Anapäst folgt ein dreisilbiges Wort oder ein zweisilbiges Wort vorausgehender einsilbiger Präposition, so dass die Penthemimeren den Vers theilt.

- a)  $\acute{\omicron}\ \delta\grave{\epsilon}\ \beta\omicron\upsilon\varsigma$  55, 6. — 74, 12. —  $\acute{\omicron}\ \delta\grave{\epsilon}\ \tau\eta\varsigma$  88, 5. —  $\acute{\omicron}\ \delta\grave{\epsilon}\ \iota\alpha$  100, 5. — Ähnlich mit elidirter Arsis  $\acute{\omicron}\ \delta\grave{\epsilon}\ \tau\omicron\upsilon\tau'\ \acute{\alpha}\nu\omicron\tau\alpha$  2, 13.

- b) Etwas freier:  $\tau\acute{\iota}\ \kappa\omicron\tau'\ \eta\upsilon$  58, 4. —  $\sigma\upsilon\ \gamma\grave{\alpha}\rho\ \acute{\omega}\varsigma$  101, 7.

5. Die Thesis wie in Nr. 4, die Anfangsilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes.

- a)  $\acute{\omicron}\ \delta\grave{\epsilon}\ \chi\epsilon\iota\rho\omicron\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta\varsigma$  30, 4.

- b) Analog, wenn auch kühner gebildet:  $\pi\rho\acute{\omicron}\ \gamma\grave{\alpha}\rho\ \acute{\epsilon}\lambda\alpha\rho\omicron\varsigma$  131, 1.

6. Noch weniger gebräuchlich ist eine andere Form, bei welcher die Thesis = Nr. 2 ist, die Arsis der Anfang eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes:  $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\upsilon\epsilon\iota\delta\omicron\mu\alpha\iota\ \sigma\omicron\iota$  48, 8. —  $\pi\lambda\acute{\epsilon}\omicron\upsilon\varsigma\ \omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu$  128, 5.

Es bleiben nun noch die Fälle zu erwähnen, in denen die Arsis erst durch Position lang wird. Dabei ist zu bemerken, dass, wenn die Arsis Schlussilbe eines Wortes ist, dieses stets auf einen Consonanten (meist  $\sigma$ , seltener  $\nu$ ) endigen muss. Wir wollen die Formen nach Analogie der eben aufgestellten sechs Formen aufzählen:

- ad 1a.  $\acute{\epsilon}\lambda\alpha\beta\omicron\upsilon\varsigma\ \sigma\epsilon$  13, 11. —  $\acute{\epsilon}\lambda\alpha\rho\omicron\varsigma\ \delta\acute{\epsilon}$  46, 8. —  $\acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{\omicron}\nu$  63, 7. —  $\sigma\acute{\omicron}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma\ \delta\acute{\epsilon}$  77, 9. —  $\xi\upsilon\lambda\iota\acute{\nu}\omicron\upsilon\varsigma$  119, 1. —  $\delta\epsilon\iota\tau\acute{\omicron}\mu\alpha\iota$  111, 4. —  $\delta'\ \acute{\iota}\delta\omicron\upsilon\sigma\alpha$  50, 3. —  $\xi\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma\ \delta'\ \acute{\epsilon}\pi\iota$  108, 26. —  $\acute{\epsilon}\lambda\alpha\rho\omicron\varsigma\ \kappa\epsilon\iota$  43, 1. —  $\acute{\epsilon}\lambda\alpha\rho\omicron\upsilon\varsigma\ \tau\upsilon\rho$  95, 20. —  $\chi\alpha\lambda\epsilon\pi\acute{\omicron}\nu\ \kappa\epsilon\lambda$  95, 50. —  $\sigma\phi\alpha\gamma\acute{\iota}\delta\alpha$  97, 7. —  $\acute{\epsilon}\lambda\alpha\rho\omicron\varsigma\ \kappa\alpha\theta'$  46, 1. [ $\theta\epsilon\rho\acute{\alpha}\pi\omicron\upsilon\tau\epsilon\varsigma$  129, 19 steht in einer Verse, welcher, abgesehen von der kurzen Schlussilbe, weder Penthemimeres noch Hephthemimeres enthält, also in dieser Fassung nicht überliefert sein kann.] Eine Sonderstellung, die wir mit 1 bezeichnen müssten, nimmt  $\acute{\epsilon}\pi\iota\mu\alpha\rho\tau\upsilon\rho\acute{\omega}\ \sigma\omicron\iota$  27, 5 ein.

- ad 2b.  $\nu\acute{\epsilon}\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\nu\ \kappa\upsilon\beta\omicron\iota\sigma\iota$  131, 1.

- ad 3a.  $\acute{\omicron}\ \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\varsigma\ \delta'\ \acute{\alpha}\gamma\gamma$  4, 5. —  $\acute{\omicron}\ \lambda\acute{\upsilon}\kappa\omicron\varsigma\ \delta'\ \acute{\alpha}\kappa$  16, 3. —  $\acute{\omicron}\ \delta\epsilon\iota\varsigma\ \delta'\ \acute{\epsilon}\pi\iota\sigma\tau$  20, 6. —  $\acute{\omicron}\ \nu\acute{\epsilon}\omicron\varsigma\ \kappa\alpha\rho$  37, 11. —  $\acute{\omicron}\ \tau\acute{\omicron}\pi\omicron\varsigma\ \mu'$  96, 4. —  $\acute{\omicron}\ \delta'\ \acute{\omicron}\nu\omicron\varsigma\ \kappa\alpha\upsilon$  111, 17. —  $\acute{\omicron}\ \delta'\ \acute{\omicron}\nu\omicron\varsigma\ \pi\rho\acute{\omicron}\varsigma$  125, 4. —  $\acute{\omicron}\ \lambda\acute{\upsilon}\kappa\omicron\varsigma\ \delta'$  132, 4. —  $\tau\acute{\omicron}\ \kappa\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma\ \kappa\alpha\tau$  3, 4. 10. — 108, 11. —  $\tau\acute{\omicron}\nu\ \acute{\omicron}\nu\omicron\upsilon\varsigma\ \kappa\alpha\tau$  111, 4. —  $\tau\acute{\omicron}\nu\ \acute{\epsilon}\mu\acute{\omicron}\nu\ \tau\iota\theta$  13, 2 [Rutherf. hat in Consequenz vertheilt]

in welcher der Anapäst nur im ersten Fuss als erlaubt gilt. Wir haben dem gegenüber wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass Balbus keineswegs durchweg die Gesetze des römischen Choliambus für seine Person als bindend betrachtet. Und wie er in der freien Anwendung des Anapästs im ersten Fuss weit über die griechischen Tragiker hinausgeht, so darf auch eine beschränkte Verwerthung des Anapästs im zweiten und vierten Fuss, da bei den griechischen Tragikern als ausgeschlossen gilt,<sup>\*)</sup> nicht bei ihm als unzulässig angesehen werden. Als Analogon aus der späteren Zeit möchte ich den Trimeter des Georgios Pheidon anführen, der ja in späterer Zeit wegen der Heftigkeit seines Rases vielfach gelacht wurde, und bei dem auch die Menge der dreieifigen Füße ein weit geringeres ist, als bei Balbus. Trotzdem hat er des öfteren den Anapäst im zweiten und vierten Fuss angewandt, im zweiten Fuss n. B. da *exped.* Para. I, 48 *sal rīpē dōi nōvras* . . — I, 142

\*) Ed. paraf. p. XIII gesteht Lechenman Indocum, Isidor mit Balbuske *Wapp* lesen zu wollen.

\*\*) Ed. paraf. p. XIII.

\*\*\*) C. F. Möller de *prolato* vol. in *tragg.* minn. tolin. ianck. p. 26 ff.

τῶν φαντασιαστῶν. — II, 89 καὶ τῆς βασιλείας, — ebenso II, 302. 345. — III, 16. 63 etc. Seltener im vierten Fuss: I, 80 τῶν ἀρετῶν. — II, 280 ἡνιοχῶν. — II, 336 κατόπιν τοῦ. — II, 357 κατόπιν κυνός. Wenn also C. Deutschmann\*) es wagt, für diese Anapästten an zweiter und vierter Stelle bei Babrius eine Lanze zu brechen, so können wir ihm nur beistimmen und die Herausgeber werden gut thun, wenigstens an folgenden Stellen die Anapästten nicht ohne weiteres zu verdrängen:

im zweiten Fuss: τούτῳ κεχόλωμαι 10, 12. — τῷ τῶν Ἀράβων\*\* 57, 6. — κύνων ἐδίωκεν 69, 2. — 75, 6 οὐκ ἐξαπατῶ (bei Rutherford in der adn. critt. v. 6). — ἐπὶ τῷ θεραπεύειν 75, 15. — σάλπιγξ τ' ἐκέλευε 76, 12. — καὶ τις κορυδαλοῦ 88, 8. — εἶπεν κορυδαλὸς 88, 17. Ueberall ist hier der Anapäst in einem Wort enthalten [Weniger wahrscheinlich ist anapästisch zu lesen: ἔκειρεν ἀτέχνῳ. 51, 3. — στέγη τε μελάθρων 64, 5 und ἐγὼ δὲ περιτρέχουσα 128, 13, wo die Herausgeber den Tribrachys mit *positio debilis* in der letzten Auflösungssilbe statuiren. Indessen scheint der Vorschlag Eberhard: ἔκειρ' ἀτέχνως und στέγη μελάθρων τ' εἰμί oder Streichung des τε acceptabler und die Lesart 128, 13 beruht vollends auf reiner Vermuthung. Der Vat. hat περιτρέχουσα δ' ἐγὼ πάντοθεν κωλύω κτλ. In ἐπὶ τοῖς δὲ κέρασιν 43, 5 werden wir wohl jene beliebte Form des Tribrachys zu statuiren haben, wo die Arsis von der Thesis durch die Caesur getrennt wird und ein dreisilbiges Wort der Thesis folgt:] im vierten Fuss: ὁδοιποροῦντος τὴν σισύραν 18, 3. — αὐτοῦ δὲ ῥήπας τὴν σισύραν 18, 13, die sich gegenseitig stützen. Vielleicht ist auch 1, 9 μικρὸν διαστάς. χῶ μὲν οἰστός mit dem Athous zu schreiben. Doch würde dann der Anapäst auf zwei Worte vertheilt sein, welche noch nicht einmal eng zusammengehören. Die Aenderung in οἰστός empfiehlt sich daher.

Ob der Anapäst im dritten Fuss καὶ κίσσα καὶ κορυδαλὸς 72, 21 zu vertheidigen ist, wird schwer zu entscheiden sein. Rutherford hält den ganzen Schluss der Fabel, in welchem auch dieser Vers steht, für unecht, weil in der Paraphrase sich davon keine Spur findet. 59, 9 wird τὰ κέρατα als Tribrachys aufzufassen sein, obgleich die Caesur hinter dem Artikel keine volle Wirkung hat, und diese Form des Tribrachys sehr selten ist.\*\*\*)

\*. De Babrii Choliambis. Wiesbaden 79. S. 12 ff.

\*\*) Die Wahrscheinlichkeit, dass Babrius, welcher v. 12 die Form Ἀραβες gebraucht, wenige Zeilen vorher eine andere, Ἀράβιοι, angewandt habe, ist ohnedies nicht gross.

\*\*\*) Eberhard will deshalb lieber τῶι ὁμμάτων κέρατα schreiben, vgl. praef. p. XI.



doch giebt der Affäre eigene Zug. was ganz unbeständig ist. Das oben.  
Hessens, sprachte Mark.

oder bestehen aus zwei (näher bestimmten) einzelnen Worten mit Ausnahme der 13 Fälle, die schon unter Nr. 2 erwähnt sind.

4. Die Verse, welche in den ersten drei Stellen einen Anapäst, Tribrachys oder Daktylus haben, werden fast durchweg durch die Penthemimeres zerlegt.

5. Die Belastung der Auflösungssilben oder der Thesis im Tribrachys durch *Positio debilis* wird vermieden. Ausnahmen sind ἀλγοῦν δὲ πρόβατον 51, 5. — στέγη τε μελάθρων 64, 5 (wofür Eberhard στ. μελ. τ' oder Streichung des τε vorschlägt). — ἔπρεπε σοι 95, 32, (womöglichlicherweise das σοι späterer Zusatz ist und mit Bergk und Eberh. ἔπρεπεν zu schreiben.) — χεῖρας ἐπεκρότησεν 99, 43 (vielleicht ἐκρότησ' ἐπ' ?). — γὰρ τὸ μακρόν οὐχ 75, 7, (wofür Ahrens τῶπον — ad summum vorschlägt, während Rutherford den Vers ganz auswirft. 128, 13 beruht περιτρέχουσα nur auf Conjectur Rutherfords, welche somit unwahrscheinlich ist.)

6. Zweisilbige Präpositionen haben in Compositen den Accent auf der ersten Silbe. Auffällig ist daher ἀφόβως περιλαβεῖν 10, 6.

7. Ist die Arsis ein zweisilbiges Wort, so darf sie vom folgenden nicht durch die Interpunction getrennt werden, muss vielmehr eng damit zusammenhängen. (Ausnahme 22, 5: ἦρα γυναικῶν δύο, νήης τε καὶ γαλῆς). Das zweisilbige Wort endigt, wenn es ein Substantiv ist, auf ς oder ν (Ausnahme 128, 3 τὸ γάλα δ' ἄμ.).

### Der Tribrachys.

Der Tribrachys findet sich nur in den ersten vier Füßen, im ganzen etwa 114 mal: davon kommen beinahe zwei Drittel, nämlich 71 auf den zweiten Fuss, 25 auf den dritten, 12 auf den vierten

erwähnte Gesetz über die Stellung der Auflösungssilben, welches Crusius (de aet. S. 171) als ein speciell römisches betrachtet, scheint von einzelnen griechischen Iambographen auch beobachtet worden zu sein. Wenigstens hat Archilochus in 40 Iamben (Bgg. PLG. II<sup>4</sup>, 388 ff.) in fünf Auflösungen nirgends und in den folgenden 64 trochäischen Tetrametern (S. 396 ff.) in sieben Auflösungen nur einmal (74, 2) dagegen gefehlt. Auch dem Zeitgenossen des Babrius, Diogenes Laertius, lässt sich in den beiden Auflösungen, die sich in seinen 11 Choliamben finden (Mein. frg. 2, 3) τὸ πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἦλθ. kein Verstoß dagegen nachweisen. Ebenso fehlt Phönix in den 13 oder 14 Auflösungen nur zweimal dagegen (2, 5 u. 18), was doch wohl nicht ganz zufällig ist: Noch Georgius Pisides beobachtet grösstentheils dieselbe Regel wie de exped. Pers. acr. I, 17: σπῆ γὰρ πεπειθῶς ὁ βασιλεὺς. I, 58. 159. II, 19. 33. 49. 114. 165. 170. 280. 315. 340. 366. Eine Ausnahme findet sich erst (nach nahezu 700 Trimetern) III, 64: ἔσπευδες αὐτὸν εἰς πόλεμον ὑφαρπάσαι, wenn nicht etwa πόλεμον als Anapäst gedacht ist, was bei dem die Quantität keineswegs überall streng beachtenden Dichter nicht ausgeschlossen ist, zumal der Anapäst im vierten Fusse bei ihm eine häufige Anwendung findet.

<sup>12</sup> Diese Verweise auf die *Pythagorischen Zahlen* ist, wenn überhaupt, nur eine  
in dreifaches Wort, meist Nomen. Die Clair des Verses ist dem-  
nach die *Pentadecimetre*.

δὲ: Tribrachys: πολὺς δὲ | κάλαμος ἐκ. 36, 4; ebenso 36, 9. — 43. 5. 6. — 51, 5. — 85, 11. — Positionslänge: κέρας δὲ φοβερὸν πᾶσιν 95, 22 und σιρουθοὶ δὲ συνετὰ πρὸς Pr. I, 11. — Anapäst: ὁ Ζεὺς δὲ | διαβάς τ' αὐτὸ 68, 7; ebenso 95, 64. — 119, 5. — 129, 20 [88, 8 κορυδοῦ beruht auf Conjectur, um den Anapäst κορυδαλοῦ wegzuschaffen]. — Einmal ist *corruptio attica* in der Thesis zu statuiren: ἀγοῦν δὲ πρόβατον εἶπε 51, 5. — τῆς ὄνος τις ἀναβάς 125, 1. — ὄνφ τις | ἐπιθεις 138, 1. — κύων τις | ἰδίωκ' 69, 2. — μὴ πού τις ἔλαφος ἦμ. 95, 54. — ἰδὼν τις | ἔλεγεν ᾄδ. 117, 2. — γὰρ: πεινῶ γὰρ ἔλαφου 95, 5. — ἐνὸς γὰρ | ἀσεβοῦς 117, 3. — ποτ': οὐρή ποτ' | ὄφως 134, 1. — τε: λεπτῷ τε καλάμῳ 8, 2. — στάμνοι τε | μέλιτος 108, 18 [στέγη τε | μελάθρων ist wegen der *positio debilis* verdächtig, das τε ist wohl zu streichen]. — μὲν: χηλὴς μὲν ἔνεκα 43, 4. — μὲ: σὺ τοί με | πέρσσι 89, 4.

3. Die Thesis wie in Nr. 2, die Arsis der Anfang eines fünf-silbigen Verbs: Λέων ποτ' | ἐπεβούλευεν 97, 1. — Λέων τις | ἔρρασί-λευνεν 102, 1 [ἐγὼ δὲ | περιτρέχουσα 128, 13 beruht nur auf Con-jectur und ist auch wegen der *positio debilis* verdächtig].

4. Die Thesis ist der Schluss eines dreisilbigen Wortes, die Arsis besteht aus Artikel und Anfang eines zweisilbigen Nomens: Αἰώπο,ς ὁ σοφός Pr. II; 5. — ἐμέμφεθ' | ὁ λέων 97, 10. Dagegen steht das ähnliche σκεπόμενος | ὁ θύτης 54, 2 in einem verdächtigen Tetra-stichon.

5. Die Thesis wie in Nr. 2, die Arsis wie in Nr. 4: μὲν ὁ γέρον 37, 6. — μὲν ὁ λέων 67, 2. In Nr. 4 und 5 wird der Artikel mit dem folgenden Nomen offenbar als Einheit gedacht.

6. Die Thesis wie in Nr. 1, die Arsis durch den Artikel und die Partikel δὲ gebildet. Enger Zusammenhang mit dem folgenden Wort ist in dieser Form selbstverständlich: ἔλθουσιν ὁ δὲ λιθοῦργός 30, 7. Die Penthemimeres aber ist in einem solchen Vers nicht an-gebracht.

7. Die Thesis wie in Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Wort (Präposition). Enge Verbindung mit dem folgenden Wort ist auch hier selbstverständlich: ἤλαννε | διὰ γῆς 57, 3.

8. Die Thesis wie in Nr. 2, die Arsis — Nr. 7: γὰρ | ὑπό σου 78, 5.

9. Arsis und Thesis sind nicht durch die Cäsur getrennt, son-dern bilden zusammen die drei ersten Silben eines viersilbigen Wortes. Diese Form des Tribrachys kommt im ersten und vierten Fusse nir-gends vor: μαχομένη 36, 10. — θεμελίους 59, 14. — πολεμίων 85, 8. — μεσόγειον 111, 8. — κατέπεσε(ν) 111, 12. 18. — Weniger elegant ist ἀφόβως περιβαλεῖν 98, 9, weil sonst die zweisilbigen Präpositionen den Versaccent auf der Anfangssilbe zu haben pflegen. Der schwerfällige,

verwendet, das jedoch zwischen dem gewöhnlichen und dem doppelten, wenn nicht dreifachen  
mehrfachen Wortes: *alla* | *ni* *Öfver* 88, 6. — *högstär* | *ä* *hvar* 96, 84.  
— *hvar* | *ä* *ä* *hvar* 112, 1.

4. Die Thesis ist ein einfaches, zum vorübergehenden gehöriges  
Wort, die Anis = Nr. 1: *plu* | *öfver* 98, 7. — *plu* | *hvar* 111,  
14. — *ä* | *öfver* 127, 6.

5. Die Thesis = Nr. 4, die Arsis ein zweisilbiges Wort, welches mit dem folgenden dem Sinne nach zusammenhängt: τὸν ὄνον ἔχων 111, 1.

6. Arsis und Thesis sind in demselben Wort enthalten, welches aber viersilbig ist. Die Thesis bildet die erste Silbe des Wortes: ἐγένετο 100, 3 und πριάμενος 135, 1. —

In einzelnen Fällen ist es der Position wegen nicht möglich, zu entscheiden, ob Daktylus oder Tribachys anzunehmen: ἔστι χρόνιον 75, 3. — 95, 81. — 107, 13.

Im vierten Fuss (zwölftmal) Arsis und Thesis durchweg durch Cäsur getrennt. [99, 3 schlägt Ellis Journ. of Philol. IV, 211 vor ἄλλ' ἐνέχυρον οὐ δώσεις, wozu aber das Folgende schlecht passt. Für Rutherfords Conjectur ἄλλ' ἐπ' | ἐνεχύρω δώσεις lässt sich als Analogon höchstens Nr. 7 anführen. Sie ist also sehr gewagt. Die ganze Fabel scheint übrigens zusammengezogen zu sein und der letzte Vers erst später hinzugefügt.]

1. Die Thesis ist Schluss eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis Anfang eines mehrsilbigen: ἀγυρμός | ἐγεγόνει 102, 5. — ἄλλα | διετέλουν 136, 6. —

2. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Wort, welches eng zum folgenden gehört: ἡδύναντο κατὰ μέλην 47, 8. — πηλαργί | τινι βίῳ 13, 9. —

3. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis besteht aus einem einsilbigen Wort, welches eng zum folgenden gehört (Artik. Präpos.) und dem Anfang eines dreisilbigen:

a) παρῆκε | τὸν ἐκέτην 107, 9.

b) κώδωνα | δι' ἀγορῆς 104, 4.

4. Die Thesis = Nr. 1, die Arsis besteht aus dem Artikel ὁ und der Partikel δέ, welche also beide mit dem folgenden gewissermassen eine Einheit bilden. δέ χόλασιν · ὁ δέ λέων 1, 10. — ἴδω | κεν · ὁ δέ γέρων 33, 18. —

5. Die Thesis ist ein einsilbiges zum vorhergehenden gehöriges Wort, die Arsis = Nr. 1: δέ | λιπαρόν 103, 10.

6. Die Thesis = Nr. 5, die Arsis besteht aus dem als Demonstrativpronomen gebrauchten Artikel ὁ, der apostrophirten Partikel δέ und dem Anfang eines mehrsilbigen Particips: τις | ὁ δ' ἀποπηδήσας 108, 21 (ähnlich im dritten Fuss 112, 1).

7. Wenig elegant wird zweimal in die Thesis der Artikel und in die Arsis ein zweisilbiges, zugehöriges, consonantisch schliessendes Substantiv gestellt, welches dem Sinne nach mit dem Folgendem zusammenhängt: ὦν ὁ θεὸς ἐσυλήθη 2, 12. — πῶς ὁ θεὸς ἂν εἰδείη 2, 14.

#### Der Daktylus.

Der Daktylus findet sich im ganzen etwa 130 mal. Seine eigentliche Domäne ist der dritte Fuss, in welchem er etwa 110 mal vor-

a)  $\tilde{\nu}\eta\acute{\iota}\varsigma$  |  $\omega\delta\acute{\epsilon}\tau\alpha\varsigma$  *Fraser* 2, 10. —  $\nu\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma$  |  $\delta\iota\alpha\varsigma$  *Assmann* 111, 2. —  $\nu\eta\tau\epsilon$  |  $\omega\delta\iota\alpha\varsigma$  *Assmann* 126, 4. —  $\alpha\tilde{\iota}\tilde{\iota}$  |  $\alpha\delta\iota\alpha\varsigma$  *Assmann* 53, 1.

b)  $\nu\tilde{\iota}$  |  $\alpha\phi\acute{\iota}\alpha\varsigma$  *Assmann* 79, 6. —  $\nu\iota\tau$  |  $\nu\acute{\iota}\alpha\alpha\varsigma$  *Assmann* 50, 10.

3. Die Thesis = Nr. 1a. Die Arsis besteht aus dem Artikel  $\tilde{\iota}$  und dem Anfang eines zweisilbigen Wortes:  $\alpha\tilde{\iota}\tilde{\iota}$  |  $\delta$  *Assmann* 112, 2.

4. Arsis und Thesis in denselben dreisilbigen Wort vereinigt. Die Aufhängesilben nehmen die Mitte desselben ein.

a) die erste Silbe ist eine Präposition:  $\alpha\alpha\tilde{\iota}\tilde{\iota}\alpha\alpha\varsigma$  30, 6. —  $\alpha\delta\iota\alpha\alpha\varsigma$  56, 5.

b) Freier ist  $\delta\alpha\tilde{\iota}\alpha\alpha\varsigma$  62, 1. — Ob die schwerfällige Verbindung des Daktylos im ersten mit dem Trichachys im zweiten  $\alpha\alpha\tilde{\iota}\tilde{\iota}\alpha\alpha\varsigma$   $\delta$   $\tau\acute{\epsilon}\tau\alpha\varsigma$  64, 2 dem Daktyl zugeschrieben werden darf, ist sehr zweifelhaft, da sie in einem unzeitigen Tetrasyllabon steht.

Im dritten Fall (110mal). Betreffs der Länge des hinter der Panthemimeron folgenden Wortes herrscht wiederum grösster Freiheit, da die Hauptzeile bereits vorbei ist.

1. Die Thesis ist Schlusssilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis die Anfangsilben eines dreisilbigen Wortes:

- a) die Thesis hat naturlangen Vokal oder Diphthong: ὕγρας | χολάσιν 1, 10, ganz ebenso 1, 16. — 4, 2. — 9, 5. — 13, 1. — 21, 9. — 31, 2. — 33, 16. — 36, 12. — 37, 1. — 45, 3. — 51, 1. — 63, 2. — 68, 9. — 74, 6. — 76, 10. 11. — 82, 3. — 85, 14. — 94, 1. — 105, 1. — 109, 1. 2. — 112, 9. — 119, 7. — 122, 9. 10; — vereinzelt: δαίτη | ἄλυντο 32, 9; — σαγήνην | ἔλαβε 9, 6, — ganz ebenso: 13, 8. — 15, 7. — 17, 3. — 18, 2. — 22, 3. — 43, 10. — 68, 1. — 77, 1. — 79, 2. — 84, 1. — 94, 8. — 95, 7. [Unsicher ist wegen der *correptio attica* in der ersten Auflösungssilbe ἀκούεις | ἔπρεπέ σοι 95, 32 und die Vermuthung Bergk's und Eberhards, dass σοι späterer Zusatz und ἔπρεπεν zu schreiben sei, hat viel für sich. Man darf eben nicht vergessen, dass Babrius sonst sich Mühe gibt, die schnelle Aussprache der Auflösungssilben zu ermöglichen. (Ueber die willkürliche Anwendung des ν ἐφελκ. vor Conson. vgl. Rutherford Einl. S. XCV).] 95, 90. — 102, 12. — 120, 3. — 122, 1. — 132, 10. — ἐπιθείς | ξόανον 138, 1.
- b) die Thesis hat Positionslänge: οἰκόσιτος | πρότερος 108, 4. — Hierher gehört wohl auch ἔστι | χρόνιον 75, 3 und ἐπτόησο πρόβατον 95, 81, da ein Tribachys mit *correptio attica* in der Thesis sich nur einmal, 51, 5: δὲ | πρόβατον nachweisen lässt (vgl. S. 836 unter Nr. 2 die ähnlich gebildeten Tribachen).

2. Die Thesis = Nr. 1, die Arsis ist der Anfang eines vier- oder fünfsilbigen Wortes:

- a) die Thesis hat langen Vokal oder Diphthong: αὐτοῖς | πολεμήην 21, 2, ebenso 36, 5. — 52, 5. — παρέλειπεν | ἐπιτίθει 7, 2. — 11, 2. — 13, 2. — 20, 5. — 21, 1. — 23, 2. — 44, 4. — 47, 7. — 74, 5. — 84, 4. — Aehnlich ἱαντῶ | κατέλειπεν 131, 2. — Θεμελίοις | γεγονέναι 59, 14. — ὄνειρην | προσεπέθηκεν 7, 13, — ebenso 26, 1. — 31, 6. — 50, 8. — 103, 11. — φρύνον | συνεπάτησε 28, 1. — 32, 8. — 117, 8. — [πάλιν δὲ κερδῶ καθιέτετε φ. 95, 47 ist unhaltbar, da Babrius das Augment nie weglässt ausser hier und da im Plusquamperfect. Der Fehler liegt in der Präposition, weil mit Beibehaltung des Versschlusses καθιέτετε φωνήσας der Vers der Penthemimeres und Hephthemimeres entbehren würde, also unbabrianisch wäre. Schreiben wir aber πάλιν δὲ κερδῶ ἔχετετε φ., so ist der Hiatus anstössig. Ich vermute deshalb, dass hier wie so oft, eine grössere Verderbniss durch eine Glosse hervorgerufen sei und dass Babrius etwa geschrieben: πάλιν δὲ ταύτην ἔχετετε φ. Dann hat wohl ein Magister das Bedürfniss gefühlt, dies Pronomen durch





## Verbindung mehrerer dreisilbiger Füße in einem Verse.

Die Verbindung zweier dreisilbiger Füße in einem Verse ist nicht allzu häufig. Sie kommt auf 100 Versen immer etwa zweimal vor. Dabei wird die Verbindung ungleichartiger Füße sichtlich bevorzugt. Drei dreisilbige Füße finden sich nur 106, 15 *ὅπερ εἶπεν ὁ λέων νεοδρόμῳ λαβὼν θήρη*, also in einer Fabel, welche, wie oben (S. 825, Anm.) erwähnt, auch sonst verdächtig ist. Am beliebtesten ist die Anwendung eines Anapästes im ersten zugleich mit dem Daktylus im dritten Fuss (13, 2. 8. — 26, 1. — 32, 8. — 37, 1. — 42, 2. — 43, 1. — 74, 12. — 84, 4. — 94, 8. — 117, 8. Das *υ* in *εὐθύ* 74, 10 scheint nach Analogie von 126, 5 kurz zu sein). Dem Tribrachys im zweiten folgt siebenmal ein Daktylus im dritten (43, 10. — 59, 14. — 67, 2. — 85, 8. — 95, 64. — 129, 24. — 138, 1), dem Tribrachys im zweiten — was sich übrigens z. B. Martial nirgends gestattet — dreimal der Tribrachys im dritten (36, 4. — 112, 1. — 117, 2); der Anapäst im ersten ist viermal mit dem Tribrachys im zweiten vereinigt (43, 5. — 98, 9 [?]. — 129, 20. — 137, 6), der Daktylus im ersten und dritten Fuss zweimal (111, 2. — 112, 9), der Anapäst im ersten mit dem Tribrachys im vierten dreimal (104, 4. — 107, 9), der Anapäst im ersten mit dem Tribrachys im dritten 74, 10, der Anapäst im ersten mit dem Tribrachys im vierten 108, 21, der Anapäst im ersten mit dem Anapäst im zweiten 75, 15, der Daktylus im dritten mit dem Tribrachys im vierten 1, 10 und der Daktylus im ersten mit dem Tribrachys im zweiten Fuss in dem verdächtigen Tetrastichon 54, 2. Zuweilen sind die Silben in einer deutlich erkennbaren Absicht angehäuft, so 43, 10 um die hurtige Flucht des Hirsches zu schildern: *καὶ μακρὸν ἐπείρα πεδίον ἔχουσιν κούφοις*, ebenso von der Verfolgung der Maus durch den Hund 112, 1: *μῦς ταῦρον ἔδακεν· ὁ δ' ἰδίωπεν ἀλγῆσας* (ähnlich 32, 8) und 95, 64: *ἄλλους δὲ βασιλεῖς ὑπερέθιξε*, um den Ingrimms des getäuschten Hirsches zu veranschaulichen.

## Der Spondeus.

Während die römischen Choliambographen, mit denen Babrius verglichen zu werden pflegt, den Spondeus im zweiten, vierten und fünften Fusse vollständig meiden, zeigt sich Babrius auch darin von griechischer Metrik abhängig, dass er sich hier und da einen Spondeus an fünfter Stelle gestattet. An erster und namentlich dritter Stelle ist er weit häufiger als der reine Iambus, dergestalt, dass auf zwei Spondeen kaum ein reiner Iambus kommt. Die irrationale Länge in der zweiten\*) und vierten Thesis wird vermieden. In

\*) 28, 1 *αἰένον γέννημα* ist bereits von Knöll durch Umstellung getheilt. Vgl. über nothwendige Umstellungen im überlieferten Texte bei Babrius Rutherford, Einl. S. XCII.



der Spondeus an dieser Stelle bei Babrius statuirt werden darf, wird sich mit Sicherheit schwerlich feststellen lassen. *ἐγενήθη* Pr. I, 3, *εἰρηναῖος* 39, 4 und *μεθεῖναι* 99, 4 stehen an Stellen, die jetzt niemand mehr als echt vertheidigt. 7, 15 giebt der Athous *ἡβουλήθη*, während er 111, 1 und 124, 12 *ἔβ.* hat. An letzterer Stelle hat der Paraphrast bei Furia indessen wiederum *ἡβ.* Sodann steht in dem Vers, mit welchem der Athous abschliesst, 123, 1 *ὡὰ χρυσᾶ τικτούσης*. Rutherford hat nach dem Vorgange von G. Hermann, Lachmann, Schneidewin und Eberhard *χρυσέ' ὡὰ τ.* corrigirt, (Rüper vermuthet *ὡὰ χρυσᾶ τ.*) Derartigen Hiatus finden wir indessen bloss noch 1, 8 *τί σοι ποιητέ' ἐστίν*, wo er ebenfalls auf Conjectur beruht. Vielleicht hat sich doch Babrius hier die Freiheit genommen, *ὡὰ χρυσᾶ τικτούσης* zu schreiben (vgl. die Formen *χρυσῆς* Pr. I, 6 und *χρυσᾶς* 65, 2) Eine irrationale Länge ist möglicherweise auch 8, 2 *κνίσῃ φείγων* anzunehmen. Wenigstens versichern die Grammatiker, dass das *ι* in *κνίσῃ* lang sei und bei den Dichtern wird es sonst auch durchweg so gebraucht. Demgegenüber kann indessen wiederum geltend gemacht werden, dass *α ι υ* in verschiedenen Worten wie *πέρας ἴσος ὕδωρ*\*) der Zeit des Dichters entsprechend als *διχρονοί* gebraucht werden, vgl. 120, 6 und 122, 5. 98, 16 lesen wir im Athous *χερός*, wofür seit Lachmann *χερὸς* gesetzt wird. Ebenso hat man den überlieferten Spondeus 97, 8 *ἀλλ' ἡ δεσμώτην* mit Schneidewin und Seidler in *ἀλλὰ δεσμ.* veründert. In gleicher Weise ist *ὀξείη* 6, 5 in *ὀξίη* und *χαλκεῖα* 97, 6 in *χαλκία* verwandelt worden, obwohl doch die analoge Verkürzung des Diphthongen *οι* sich sogar im zweiten und vierten Fuss mehrfach erweisen lässt\*\*). 126, 2 vermuthet auch Eberhard obs. S. 7 für *Ἀληθίην Ἀληθείην*. *Positio debilis* findet sich in den von uns berücksichtigten Fabeln kaum 20mal. Auch hier folgt 12mal der Muta die Liquide *ρ* und nur sechsmal *λ*. Dabei bildet Muta c. liq. meist (17mal) den Anfang eines (ausser 67, 4 *ρεῖς μοίρας*) dreisilbigen Schlusswortes. Zweimal steht Muta c. liq. inmitten eines Wortes: *μακρὴν* 23, 1. — *ἐβλασφήμει* 71, 6. Einmal lesen wir sogar *τέκνον σώσει* im Versschluss 78, 4, wofür Eberhard obs. Babr. p. 7 *τέκος* vermuthet. Wollte man ändern, so würde man wohl thun, dem Wort *τέκνον* seinen natürlichen Platz vor *φῆ* anzuweisen\*\*\*).

\*) Vgl. Eberhard observat. Babr. S. 9f. und C. Deutschmann de Babrii Choliambis, S. 30 ff.

\*\*) Andererseits lässt sich auch sonst eine spätere Correctur des *ι* in *ε* in analogen Formen nachweisen, wie z. B. 25, 7 der cod. Suid. *βαθίης* statt *βαθείην* hat. Babrius hat die Formen mit *ε* und *ι* oft nebeneinander.

\*\*\*. Ueber die Nothwendigkeit von Umstellungen vgl. Rutherford, Einleitung, S. XCII.

transposition *pe* and *se*, in *sest* (27), *sete*, *sete*, *de*, *cên*, *sete*,  
*épore*, *l'absence* and *slide*.

3) *das* *a* in *alle* (24), *Tea*, *Te-te*, *vige*, *the* (5), *Crane*, *épore*,  
*épore*, *épore*, *épore*, *épore*, *the*, *the*, *the*, *épore*, *épore* (for

<sup>1</sup>) On a metrical practice in Greek tragedy in *Journal of Philology*  
 vol. XLII, 1, 2, 116—117.

7

πᾶσ' ἦν 128, 6 schlägt Crusius Jhrbb. 1883 πάσασθ' vor). Ebenso in den Präpositionen παρὰ (8), κατὰ (7), μετὰ (6), διὰ (3).

3) das ι in ἔτι, οὐκέτι (8) und in ἐπὶ (12).

4) das ο in τοῦτο (3), δύο (2) und in ὑπό (12), ἀπό (6).

Substantiva werden zwar auch bei Babrius selten elidirt (etwa 16mal), doch bindet sich Babrius durchaus nicht an die von den Tragikern beobachtete Regel. An den Versanfang stellt er sie nur viermal: ἀλώπεκ' 11, 1. — ἀηδόν' 12, 3. — κέρατ' 21, 4. — ἄρν' 23, 4. Dagegen an anderen Stellen des Verses σῶμ' 14, 2. — ἄνδρ' 50, 7. — παῖδ' 98, 15. — πνεῦμ' 122, 8. — κύν' 128, 8. — νύκτ' 129, 5. — πόδ' 134, 7. — οὔατ' 95, 40. — εὔρεμ' Pr. II, 2. — ἀλώπεκ' 95, 3. — χελιδόν' 131, 16. — [68, 5 τόξ' ist nur Vermuthung Rutherfords, ebenso wie μέρε' 134, 4, welches eine bei Babrius ganz ungebräuchliche Form des Tribachys sowie den Hiatus erzeugt] Der elidirte Vokal ist durchweg α.

Adjectiva zu elidiren gestattet sich Babrius nicht. Nur 63, 4 lesen wir den substantivisch gebrauchten Vokativ φίλασθ'. Dagegen finden sich zwei Partic. Praes. generis feminini auf α: ὠφιλοῦσ' 27, 7 und φουσῶσ' 28, 7. — Die Form ποιητέ' 1, 8, welche einen Hiatus erzeugt, beruht nur auf Conjectur und ist keineswegs sicher.

Gewisse Schranken zieht sich Babrius auch sonst in der Abstossung des Schlussvokals in Verbalendungen. Am häufigsten wird ε elidirt und zwar:

1) in der dritten Pers. Sing. des Imperf. oder des Indic. Aor. Activi\*): εἶδ' 17, 3. — εἶχ' 52, 3. — εἶπ' 80, 3. — ἦλθ' 129, 13. — ἔκυπτ' 5, 4\*. — ἀπῆλθ' 5, 8\*. — ἔφευγ' 50, 1\*. — διῆκ' 58, 5\*. — κατιῆκ' 129, 7\*. — καπῆλθ' 34, 6. — ἦριξ' 59, 2\*. — ὤμν' 50, 6. — ἔδεικνυ' 50, 10. — ἔδλωκ' 69, 2. — ἔδοξ' 49, 3\*. — ἔθλασ' 129, 15. — Für das hdschr. ἔπνυσε 6, 8 werden wir lieber mit Bergk ἔπνυσεν lesen, da das ν ἐφελκ. auch sonst öfters im Ath. weggelassen ist (vgl. Rutherford, Einl., S. XCVf.), und vor dem folgenden μ leicht übersehen werden konnte.

2) in der zweiten Pers. Sing. und Plur. des Impv. Praes. Act. ἔλθ' 12, 11. — χαῖρ' 75, 10. — ἀκούσατ' 85, 6.

3) in der passiven Endung —σθε: πειρᾶσθ' 47, 9 (Impv.). — πείσεσθ' 47, 14 (Fut.).

4) in der zweiten Pers. Plur. Aor. Act. ἔσχετ' 128, 12.

Der Vokal ο wird am Ende nur in der dritten Pers. Sing. Imperf. Pass. oder Medii oder Aor. Med. abgestossen: ἐφύετ' Pr. I, 12. — ἠρνεῖθ' 2, 4. — ἀνέλειτ' 4, 2. — εὔχεθ' 10, 8. — προσήγηθ' 20, 4, vgl. 63, 4. — ἐπαΐσατ' 76, 4. — ὄχετ' 97, 9. — ἐμίμνεθ'

\*) Die mit Sternchen versehenen Verbalformen stehen am Anfang des Verses.

$\omega\delta\eta\zeta$  126, 4. —  $\delta\eta\zeta$  113, 3. — 121, 17. —  $\delta\eta\zeta$  124, 3, ebenso mit  
dem Artikel  $\delta$  1, 9. — 30, 8. — 61, 4. — 75, 13. — 99, 2 [87, 4  
hat  $\eta\zeta$  falsche Vermuthung Rutherford's für das bloße.  $\delta$ ] und  $\zeta$ :  
12, 7. — 13, 6. — 23, 11 und 128, 5; mit den Präpositionen  $\delta\epsilon$   
128, 11 [80, 57] und  $\alpha\zeta$  12, 5 — ferner; mit den Adverbien  $\delta\epsilon$   
11, 2 (in einem Tetraclischen) und  $\delta\eta\eta\eta\zeta$  95, 13. — mit  $\alpha\zeta$  46, 8. —

51, 9. — 77, 7 und 88, 19 und οὐχ 95, 23, mit den Conjunctionen ἔαν acht- resp. neunmal (80, 3 in einem Tetrastichon) und ὅπως 140, 1. endlich neunmal mit Verben, die mit α oder mit dem syllabischen Augment beginnen: κἀπέθεντο 2, 10. — κἀσπαίρων 6, 13. — κἀπήλθ' 34, 6. — κἀπόβαλλε 34, 10. — κἀπώμας' 75, 19. — κἀτίμα 20, 5. — κἀνέμοντο 33, 15. — κἀφώνει 62, 2. — κἀτρέφεν 76, 2. — Mit Substantiven findet die Verschmelzung nur dreimal statt κἀλίμεις 12, 23. — κἀνθρώπου 59, 10. — κἀνίης 122, 11.

Ausser καί wird noch einigemal der Artikel τὸ und τὰ mit dem vokalischen Anlaut des folgenden Wortes verschmolzen und zwar τὸ, wenn das nächste Wort mit ε anfängt: τοῦλαιον 48, 7. — τοῦμόν 51, 6. — τοῦργον 55, 3, — einmal auch ταντὸ 68, 7; τὰ ebenfalls wenn der Anlaut des nächsten Wortes ε oder α ist: τἀλίχειρα 5, 9. — τἀμά 13, 11. — 30, 9. — τἀσθενῇ 102, 12. — ταντὰ 47, 14. Einmal scheint Babrius auch sich eine Verschmelzung mit folgendem ω gestattet zu haben: 99, 4 wo der Ath. τὰ ὠκύπετρα, der Vat. τῶκυπ-τέρω giebt und Rutherford τῶκυπτέρω schreibt.

Von anderen Formen der Krasis findet sich noch die bekannte Verbindung der Präposition προ mit dem syllabischen Augment in προῖκαλεῖτο 1, 4. — 31, 12 und προῦδακεν 43, 15. Ganz vereinzelt ist ὁθοῦνεκ' 25, 3.

Sehr selten ist die Aphaeresis zu statuiren. Wir finden davon nur drei Beispiele und zwar zweimal Abwerfung des Augments im Plusquamperfect: δαίτη 'λέλυτο 32, 9. — χρόνῳ 'γεγηράκει 103, 2 und μὴ 'πολιχηήσης 48, 6 (Bgg., Rutherf. statt des hdschr. 'πλιχηήσης).

Die Synizese lässt sich bei Babrius nur durch ein Beispiel belegen, nämlich durch ἐγὼ οὐ 89, 5.

Vergleichen wir nach dieser Darstellung die metrische Kunstfertigkeit des Babrius mit der seiner Vorgänger auf griechischem Boden, so werden wir ihm das Zeugniß nicht verweigern können, dass er sich redlich bemüht hat, seinem Choliambus einen lebhafteren Charakter zu geben, als er allem Anschein nach vor ihm hatte, und dass er trotz alledem sich freiwillig Gesetzen unterworfen hat, die seine Vorgänger auf diesem Gebiete nicht kannten. Der Stolz, den er wiederholt über seinen Vers an den Tag legt — man vergleiche nur Prooem. II, 6 ff.:

ἀλλ' ἐγὼ νέη μουσῇ  
δίδωμι, φαλαίῳ χρυσίῳ χαλινώσας  
τὸν μυθίαμβον ὥσπερ ἵππον ὀκλίτην. —

ist ein vollkommen berechtigter, und sicherlich wird sich noch manches, was wir jetzt namentlich in der Stellung der Worte als zufällig ansehen, bei eingehenderer Betrachtung als strengen Normen unterworfen nachweisen lassen.



denen zeigen XIV und XV unweifelhaft denselben Charakter und sehr verwandt ist ihnen Gedicht II. Für die Gedichte dieser Gruppe wollen wir der Kürze wegen die gemeinsame Bezeichnung *minisch* wählen. Was nun die beiden übrig bleibenden lyrischen Gedichte XII und XVIII anbetrifft, so sind sie zu klein, als dass wir dieselben bei unserer Betrachtung eine Gruppe für sich sollten bilden lassen. Es empfiehlt sich daher das im ionischen Dialekt abgefasste Hymn XII den epischen Gedichten anzuschliessen, das Gedicht XVIII hingegen den minischen.

## A.

1. Von den 32 durch verschiedene Gestaltung der einzelnen Fuss erzielbaren Formen des Hexameters finden sich bei Theokrit 29. Ausgeschlossen sind hier diejenigen vier Schenata, in welchen dem Spondens des fünften Fusses zwei oder mehrere Spondens unmittelbar vorausgehen: *dsess* (d = Daktylus, s = Spondens), *dsdss*, *dssss*, *sssss*. Unter den 28 angewandten Formen sind wiederum diejenigen vier am seltensten vertreten, in denen dem Daktylus des fünften Fusses zwei oder mehrere Spondens



unmittelbar vorangehen: *ddssd* (12 Verse = 0.5%), *sdsdd* (11 Verse = 0.5%), *dsssd* (15 Verse = 0.7%), *ssssd* (7 Verse = 0.3%). Ein grosser Theil dieser Verse wird durch Anaphora entschuldigt, so besonders die Verse, deren Schema *ssssd* ist. Sowohl diese vier genannten Arten von Hexametern als auch die übrigen schweren Versformen kommen häufiger in den bukolischen und mimischen als in den epischen Gedichten vor; nur jene Hexameter, deren vierter Fuss spondeisch ist (z. B. *dsdss* oder *sdsds*), erscheinen verhältnissmässig häufiger in den rein epischen Gedichten, ein Umstand, der mit dem Vorkommen der bukolischen Cäsur aufs engste zusammenhängt. Nach der grösseren Häufigkeit der schwereren oder der leichteren Versformen richtet sich auch das Verhältniss, welches zwischen der Zahl der Daktylen und Spondeen in den verschiedenen Dichtgattungen im Allgemeinen besteht. Während nämlich durchschnittlich bei Theokrit auf einen Spondeus 29 Daktylen kommen, besteht in den bukolischen Dichtungen das Verhältniss 1 : 2.6, in den mimischen 1 : 2.8, in den epischen 1 : 3.1. Hingegen besteht in den bukolischen Gedichten zwischen den Parthieen, welche Erzählung enthalten, und jenen, in welchen wir Gesängen der Hirten begegnen, kein Unterschied.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass Theokrit in der Wahl der verschiedenen Versformen freier verfuhr als manche seiner Zeitgenossen, so besonders Kallimachos, in dessen Hymnen 1—4 und 6 ausser den bei Theokrit fehlenden Formen noch weitere acht fehlen, welche sämmtlich einen schwerfülligen Gang zeigen. Es sind die Formen *dsssd*, *sdsdd* und *ssssd*, ferner fünf Schemata mit einem Spondeus im fünften Fusse: *dddss*, *dsdss*, *sddss*, *sssdss*, *ssds*. Auch bei Apollonius Rhodius ist die Zahl der angewendeten Hexameterformen eine kleinere (26) als bei Theokrit, indem jener neben den von Theokrit vermiedenen auch noch die Formen *dsdss* und *ssds* meidet. Die späteren Bukoliker Moschos und Bion schliessen sich, was den Gebrauch des Spondeus anbelangt, enger an Kallimachos als an Theokrit an, da auch bei ihnen die Schemata *ssss*, *dssds*, *sdsds*, *dsdss*, *sddss*, *sssdss* fehlen. — Bei Theokrit selbst zeigt sich ein Unterschied bezüglich der Verwendung der leichteren und schwereren Versformen am deutlichsten in einer Vergleichung der bukolischen und der epischen Gedichte. Es ist hierbei die Erscheinung nicht zu verkennen, dass Theokrit in den epischen Gedichten sich nicht nur dem Stoffe nach sondern auch der Form nach enger an seine Zeitgenossen anschliesst, welche eine grössere Beweglichkeit und Leichtigkeit im Baue des Hexameters anstrebten. In den bukolischen Gedichten hingegen schreitet Theokrit bezüglich des Stoffes und der Komposition auf eigener Bahn und verfährt auch

folgt auf die Pentamimere eine derartige Hexamere ähnlich wie bei Kallimachos eine bukolische Cäsur, wodurch der Vers an Leichtigkeit wieder gewinnt. — Den Spondeus des vierten Fusses empfiehlt es sich im Zusammenhang mit der bukolischen Cäsur zu behandeln. — Im fünften Fusse ist die Verwendung des Spondeus in den verschiedenen Dichtgattungen eine sehr verschiedene. Im Ganzen weisen die ersten Gedichte 97 (4 $\frac{1}{2}$ %) zweifelhafte auf, wovon 72 auf die epischen Gedichte entfallen, 14 auf die mimiachen, 11 auf die bukolischen.\*\*) Wir sehen, dass Theokrit auch bezüglich dieses Punktes in den epischen Dichtungen sich weit enger als in den übrigen Mythen an seine Zeitgenossen anschließt, welche, an

\*) Natürlicherweise sind in den epischen Gedichten, wo der Gebrauch des Spondeus überhaupt am meisten vorkommt, die Spondeus auch im ersten und zweiten Fusse verhältnismäßig am seltensten; nur 49% der Verse haben hier im ersten Fusse einen Spondeus und ebensoviel im zweiten Fusse, in den bukolischen und mimiachen Gedichten hingegen durchschnittlich 47%.

\*\*) In Prozenten ausgedrückt haben in den bukolischen Gedichten 1.8% sämtlicher Hexameter spondischen Ausgang, in den mimiachen 3.1%, in den epischen 6.8%.

den übrigen Stellen den Gebrauch des Spondeus restringirend mit Vorliebe denselben im fünften Fusse verwendeten, um dadurch einen gewissen metrischen Effekt zu erzielen. Besonders häufig sind solche Verse in den Gedichten XXV, XVI und XXIV, von denen in dem ersten auf 10.4 Verse ein spondiacus entfällt, in dem zweiten auf 10.9 Verse, in dem dritten auf 12.7 Verse, daran schliesst sich dann das mimische Gedicht XV, wo durchschnittlich unter 13.5 Versen einer im fünften Fusse einen Spondeus enthält. Kein σπονδειαῖον findet sich in den fünf Gedichten III, IV, VI, VIII, IX und von den incerta in den Gedichten XIX, XX, XXIII. An sechs Stellen folgen in den epischen Gedichten zwei versus spondiaci unmittelbar auf einander: XVI 3 f., 76 f.; XVII 26 f., 60 f.; XXIV 77 f.; XXV 98 f.; an einer Stelle auch in den mimischen: XV 82 f. In den epischen Gedichten folgen zweimal sogar drei solcher Verse unmittelbar auf einander: XIII 42 ff. und XXV 29 ff. Was die Silbenzahl der Wörter anbelangt, mit welchen Verse mit spondeischem Ausgang bei Theokrit geschlossen werden, so verwendete auch er zumeist viersilbige Wörter (74 mal, also in etwa  $\frac{2}{3}$  aller versus spondiaci), seltener dreisilbige (15 mal), niemals zweisilbige; zweimal steht die Enklitika τὲ am Schlusse eines solchen Verses (XXII 100 und XXV 87), einmal in homerischer Nachbildung ein fünfsilbiges Wort (XXV 154 βῆνθ' Ἡρακλῆειν), dagegen finden an fünf Stellen sechssilbige Wörter Verwendung (XIV 33; XV 91; XXIV 85, 127; XXV 66). — Der sechste Fuss ist bei Theokrit wie bei anderen Epikern häufiger spondeisch als trochäisch, so besonders in den bukolischen Gedichten (63% spondeisch, 37% trochäisch), aber auch in der mimischen und epischen (57% spondeisch, 43% trochäisch); in den unechten Dichtungen besteht dasselbe Verhältniss wie in den echten bukolischen. Am häufigsten schliessen auch die Hexameter Theokrits mit dreisilbigen Wörtern (993 Verse = 41%)\*) oder mit zweisilbigen (843 Verse = 36%), seltener mit viersilbigen (370 Verse = 15%) in den bukolischen Gedichten schliessen nur 97 Hexameter in dieser Weise, was wohl mit der Seltenheit der versus spondiaci in dieser Gruppe zusammenhängt). Ein fünfsilbiges Schlusswort zeigen 96 Hexameter = 4%, welche bis auf den oben genannten Vers sämtlich einen Daktylus im fünften Fusse haben. Einsilbig enden 67 Verse = 3% und zwar zumeist auf enklitische Wörter oder doch solche, welche sich an die vorangehenden eng anschliessen. Auf sechssilbige Wörter gehen bei Theokrit acht Verse aus; vier davon haben an fünfter Stelle einen Spondeus, drei einen Daktylus. XII 13. XV 17 und XVII 20.

\*) So besonders die bukolischen Gedichte, wo allein 441 Verse = 50.3% auf diese Weise schliessen.

einer Interpretation in dieser Weise mit, besonders dann wird man  
 ohne Bedenken die lakonische Claur als die Hauptclaur des Verses  
 annehmen haben, wenn sie mit einer Interpunktion zusammenfällt  
 und die Claur des dritten Fusses zugleich durch Klision (I 92) oder  
 eine andere enge Verbindung der Wörter geschwächt wird, so III 1  
*μαρτύροισι καὶ τῷ ἴδιῳ καὶ ἡμῶν ἀγῶνι*. Uebrigens hat man sich zu  
 hüten, der lakonischen Claur allzuviel Bedeutung beizulegen, die  
 fehlt in den lakonischen Gedichten 37%, der Vers dieselbe nicht  
 aufweist, während im ganzen nur drei Hexameter bei Theokrit so  
 beschaffen sind, dass über den dritten Fuss ein längeres Wort ge-  
 lagert ist: VIII 61 *καὶ τῷ πλεονέκτῳ καὶ ἀποφύκτῳ καὶ κατὰ δούρα*,  
 XII 41 und XXII 72; dass kommen die oben genannten Verse, in  
 denen ein Scholastis mit seinem Artikel dieselbe Stelle einnimmt.

Von den Clauren des dritten Fusses ist im allgemeinen bei  
 Theokrit die trochäische etwas häufiger (1425 Verse = 57,5% wiewohl  
 sie auf, während sich die *μαρτύροισι* nur in 947 Versen = 41,9%

findet). Das Verhältniss ist aber in den verschiedenen Gattungen nicht dasselbe: in den rein bukolischen Gedichten haben 435 Verse = 49.7% die *πενθημιμερής*, 438 Verse = 49.9% die *τομή κατὰ τρίτον τροχαῖον*, in den mimischen 212 Verse = 47.8% die *πενθημιμερής*, 231 Verse = 52.2% die *τομή κατὰ τρίτον τροχαῖον*, in den epischen Dichtungen 300 Verse = 28.3% die *πενθημιμερής*, 756 Verse = 71.5% *κατὰ τρίτον τροχαῖον*. Der *πενθημιμερής* liess Theokrit nach Art der übrigen Alexandriner (vgl. Meyer, Berichte der Münchner Akademie 1884, S. 992 ff.) regelmässig entweder die bukolische Cäsur oder die *ἐφθημιμερής* nachfolgen. In den sämtlichen echten Dichtungen Theokrits machen nur 42 Verse eine Ausnahme davon (9 in den bukolischen, 20 in den mimischen und 13 in den epischen Gedichten). Ueber die Häufigkeit der Interpunktion in den Cäsuren des dritten Fusses vgl. S. 49.

Die bukolische Cäsur, welche bei allen Epikern (Homer hat sie in 60.12% aller Verse) beliebt ist, findet sich bei Theokrit besonders häufig in den rein bukolischen Gedichten (in 648 Versen = 74%), in den mimischen und rein epischen Dichtungen hingegen nicht häufiger als bei anderen Epikern (in den mimischen Gedichten in 261 Versen = 58.9%, in den epischen in 523 Versen = 49.5%); besonders selten ist sie im Gedicht 15, wo sie in 149 Versen nur 45mal vorkommt. In der Regel folgt die bukolische Cäsur auf eine Penthemimeres (vgl. S. 53). Was aber den Gebrauch der bukolischen Cäsur in den bukolischen Gedichten selbst anbelangt, so besteht zwischen den Hirtengesängen und den Versen der Erzählung weder hinsichtlich der Häufigkeit dieser Cäsur, noch hinsichtlich der mit derselben zusammenfallenden Interpunktionen ein Unterschied, wie sich denn diese bei den Gruppen von Versen im Bau überhaupt nicht von einander unterscheiden. — Der Spondeus des vierten Fusses vor der bukolischen Cäsur wird von Theokrit wie von allen griechischen Epikern gemieden, aber nicht in allen Dichtgattungen im gleichen Maasse. Häufiger findet er sich in den mimischen und epischen Gedichten (besonders häufig, nämlich 12mal in dem 15. Idyll selten findet man ihn in den rein bukolischen Dichtungen. Trotzdem ist der Spondeus vor der bukolischen Cäsur auch hier nicht überflüssig durch Konjekturen zu entfernen, sondern wohl nur an solchen Stellen, wo die Verzögerung, welche der Spondeus selbst schon in den Rhythmus des Verses hineinbringt, durch eine Interpunktion noch verstärkt wird (vgl. I 6 und IX 19).

Eine Cäsur nach der Hebung des zweiten Fusses zeigt die Verse Theokrits recht häufig (44.4%), und zwar haben ungefähr  $\frac{2}{3}$  dieser Verse in dem dritten Fusse eine trochäische Cäsur,  $\frac{1}{3}$  d. Penthemimeres. Der Gebrauch der Hephthemimeres ist bei d.

niemals außer wenn man nach dem Vokale interpungirt, im Vers XVIII 15. An ganz wenigen Stellen findet sich auch nach dem Trochäus des fünften Fusses eine Interpunktion (an zwei Stellen des 18. Gedichtes sogar eine stärkere: Vers 3 und 40); am Ende des fünften Fusses wird in drei Versen interpungirt: I 77, VIII 51, XV 1. — Die trochäische Cäsur des vierten Fusses hat Theokrit mit allen griechischen Epikern sorgfältig gemieden. Bei dem weiß getheuten Theile jener Verse, in welchen ein Wortakrost nach dem Trochäus des vierten Fusses sich findet, wird die zweite Hälfte dieses Fusses durch eine Enklitika oder ein anderes mit dem Vorhergehenden eng zusammenhängendes Wort gebildet; in anderen dazwischen Versen wird die erste Hälfte des vierten Fusses durch ein einseitiges Wort gebildet, welches von dem folgenden nicht zu trennen ist; über die übrigen Verse, in welchen die in Frage stehende Cäsur fällbar ist, vgl. S. 62 f.

## Dritter Excurs.

### Die Metra der Anakreontea.

Von

Dr. Friedrich Hanssen in Leipzig.

Die einzige Gattung der griechischen Melik, welche sich in nachklassischer Zeit von den Alexandrinern bis zu den spätesten Byzantinern ununterbrochen erhalten hat, sind die Anakreontea. Sie verdanken ihre Beliebtheit ohne Zweifel der Einfachheit ihrer Form: in Anlehnung an klassische Muster, die zeitgemäss und volksthümlich umgestaltet wurden, schuf man in gleichförmigen anakreontischen oder hemiambischen Versen dahinlaufende Gedichte. In der Geschichte dieser beiden Metra spiegelt sich die Geschichte der gesamten späteren griechischen Metrik: die Anakreontea nehmen Theil an der archaisirenden Tendenz der griechischen Litteratur im zweiten christlichen Jahrhundert, sie nehmen Theil an der folgenreichen metrischen Reform des vierten Jahrhunderts und nehmen schliesslich Theil am Uebergang zur Accentmetrik.

#### 1. Die Metra der älteren Anakreontea.

Die älteren Anakreontea sind uns hauptsächlich aus der Sammlung bekannt, welche der berühmte Codex Palatinus der Anthologie des Kephala in seinem zweiten, jetzt in Paris befindlichen, Theile enthält. Dieselbe repräsentirt uns aber keineswegs die ganze Litteraturgattung, wie die in demselben Codex enthaltene Anthologie der Epigramme, sondern — das ergibt sich aus dem Titel *Ἀνακρέοντος Τηίου συμποσιακά\**) — nur einen Bruchtheil, nämlich Adespota, die der Sammler dem Anakreon selbst zuschrieb. Wir besitzen also aller

---

\*) Im Codex steht *συμποσιακά ἡμιάμβια*, aber *ἡμιάμβια* ist zu tilgen, wie die Unterschrift *τέλος τῶν Ἀνακρέοντος συμποσιακῶν* zeigt.





Weise nachgewiesen hat, Systeme von sechs Dimetern gebaut, in welchen auf vier Anaklomenoi ein ionischer Dimeter ohne Anaklasis und dann wieder ein Anaklomenos folgt. In den Fragmenten sind uns zwei Paare solcher Hypermeter erhalten, einmal fehlt nur ein Vers. Fragment 63 (Bergk):

Ἄγε δῆ, φέρε' ἡμῖν, ὦ παῖ,  
 \* κελέβην, ὅπως ἄμυστιν  
 προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγγέας  
 ὕδατος, τὰ πέντε δ' οἶνου  
 κυάθους, ὡς ἀνυβρίστως\*)  
 ἀνὰ δηῦτε βασσαρήσω.

Ἄγε δηῦτε μηκέθ' οὕτω  
 πατάγω τε κάλαητῶ  
 Σκυθικήν πόσιν παρ' οἶνω  
 μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς  
 ὑποκλίνοντες ἐν ὕμνοις  
 ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪.

einmal, Fragment 43\*\*) sind beide Systeme vollständig.

Die übrigen Fragmente, welche Dimeter mit Anaklasis enthalten, sind mit Ausnahme von Fragment 65 nicht umfangreich genug, um erkennen zu lassen, ob die Gedichte dieselbe Composition hatten. Fragment 65 besteht aus fünf Anaklomenoi; wenn es nicht etwa dem Anakreon abzusprechen ist, so haben wir hier die Spur einer anderen Compositionsweise; vielleicht war es eine ähnliche wie die des in anakreontischer Manier gedichteten Trinkliedes bei Euripides im Kyklops 496 ff., wo sich an sechs Anaklomenoi eine Clausel von folgender Form anschliesst:

∪ ∪ — — ∪ ∪ — —  
 ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ — — ∪

v. 509 ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς·  
 φέρε μοι, ξείνε, φέρε' ἀσκὸν ἔνδοξ μοι\*\*\*).

Dunkler ist der Ursprung des hemiambischen Metrums. Anakreon selbst dürfen wir kaum Gedichte in fortlaufenden Hemiamben zuschreiben. Wahrscheinlicher ist es, dass die hemiambische Dichtungsgattung gar nicht Anakreon als Ausgangspunkt hat. Durch ein aus Hemiamben bestehendes Fragment des Herondas, welches in den Scholien zu Nikanders Theriaca (v. 377) erhalten ist, werden wir vielmehr auf die Iambographen des vierten Jahrhunderts geleitet.

\*) Ἀνυβρίστως Blass, ἀνυβρίστί Bergk, nach der Ueberlieferung liegt beides gleich nahe.

\*\*) Bergk hat Tetrameter in drei Strophen zu zwei Versen.

\*\*\*) Ist vielleicht Anakreon Fragment 54 ein Strophenschluss? Man könnte es in folgender Weise abtheilen:

ἐπὶ δ' ὀφρύσιν σελίνων  
 στεφανίσκους θέμενοι θάλειαν ὀρετὴν  
 ἀγάγωμεν Διονύσῳ.

Vielleicht schwebten dem Erfinder der aus zwei ionischen Trimetern bestehenden byzantinischen Kukullia solche buntere den Anaklomenoi sich anschliessende Formen vor.

Esen fehlt ein gewisses Gefühl für die Eigenart des homantischen Metrums nicht. Uebrigens halte ich es für möglich, dass manche Gedichte, besonders I. B. 5—14, gar nicht als Anakreonstien gedichtet sind. Anakreon, welcher seit alexandrinischer Zeit mehr und mehr als der Meliker auf *Agayje* galt, wird in diesen mit Vorliebe erwähnt, damit ist aber keineswegs gesagt, dass die Metrier Anakreon nachgeahmt oder auf Anakreon Namen gefolgt werden sollte.

\*) [Der oben mitgetheilten Vermuthung, Herondas sei ein Zeitgenosse Kämpfens gewesen, träte ich nicht mehr bei. Ich neige jetzt vielmehr dahin, ihn der Zeit des Kallimachos zuzuschreiben, und glaube, dass ich hierin mit der Mehrzahl der heutigen Philologen übereinstimmen werde, vgl. u. B. Ribbeck, *Geschichte der römischen Poesie* I S. 339. Uebrigens habe ich allerdings (in der Commentationes Ribbeckianae S. 189 f.) in den ältesten Herculaneis der Falschheit der Annahme eines Metrischen Einflusses des Herondas nachzuweisen gesucht, wie man ihn in einem Theil der Theokritischen Dichtung anzunehmen pflegt.]

\*\*) Die Uebersetzung (für das erste Gedicht die Ueberschrift *anapaest. trochaeus*, für das zweite *Hexamet. anap. 12*) verbindet je zwei Hexameter zu einem Langvers, dem widerspricht aber *Anth. Pal.* XIII 23, Vers 4 (*sed vi solum thyrsos*), welcher auf *stichon anapaest. anapaest.* — Auch der *Seneca* des Domitian weist neben anderen Metren Hexameter auf.

Den Verfasser der Gedichte 21—32 habe ich im *Philologus* XLVI S. 445 ff. als einen Juden hellenistischer Zeit zu erweisen gesucht. Dagegen erklärt sich Crusius im *Philologus* N. F. I S. 236 ff. Zwar kann ich mich nicht davon überzeugen, dass es möglich sei, dass die Berührungen mit den Pseudophokylidea, die ich in der betreffenden Anakreonteengruppe nachgewiesen habe, auf Zufall beruhen, und kann noch weniger die unbestimmten Anklänge an verschiedene Erzeugnisse der nachchristlichen Sophistik, die Crusius anführt, als ausschlaggebend betrachten. Trotzdem muss die Möglichkeit offen bleiben, dass der Verfasser der Gedichte 21—32 (Crusius hält zwar nicht für sicher, dass sie von einem Dichter sind, bezweifelt aber nicht, dass sie als ein Ganzes zu betrachten sind), obgleich er Pseudophokylides gekannt hat, in nachchristliche Zeit gehört. Ich muss sogar bekennen, dass auch mir, wenn ich mich von meinem „Stilgefühl“ leiten lasse, die betreffenden Gedichte eher in nachchristliche Zeit zu passen scheinen. \*)

Die zu dieser Gruppe gehörigen Gedichte in anakreontischem Maass sind die einzigen, welche in vorbyzantinischer Zeit fortlaufende Anaklomenoi ohne Einmischung anderer Kola und ohne Zusammenziehungen und Auflösungen zeigen. Als der eigentlich regelrechte Typus des anakreontischen Metrums muss vielmehr derjenige betrachtet werden, der, wie es schon bei Anakreon selbst der Fall ist, einzelne ionische Dimeter ohne Anaklasis unter die Anaklomenoi gemischt aufweist. Zwei Gedichte dieser Art können etwa dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert zugeschrieben werden, nämlich Nr. 15 und 51 der palatinischen Sammlung. Ersteres Gedicht beginnt:

Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε,  
Γράφε, ζωγράφων ἄριστε,  
Ῥοδῆς κοίτανε τέχνης  
Ἀπεῦσαν, ὡς ἂν εἶπω.

Nach demselben Princip sind die Gedichte 53—56, welche der byzantinischen Zeit nahe stehen, gebaut, und bei den älteren Byzantinern (im vierten Jahrhundert) ist diese Form die herrschende (so bei Gregor von Nazianz und bei Synesius), doch finden sich schon wieder Gedichte in ununterbrochenen Anaklomenoi, z. B. Nr. 59, welches vermuthlich kurz vor der Nonnianischen Reform gedichtet wurde, und Nr. 2a, welches Verwandtschaft mit der Technik des Nonnus zeigt.

Können wir diese einfachere Form des anakreontischen Metrums durch Zurückgreifen auf Anakreon erklären, so ist das bei den com-

\*) Mit drei Anaklomenoi beginnt das *carmen figuratum*, welches Boet dem Besantinos zuschrieb, doch ist dasselbe vielleicht in römische Zeit zu setzen; Häberlin (*Carmina figurata* Hannover 1887) glaubt sogar den Dichter als Zeitgenossen des Hadrian erweisen zu können.



Diese weisen alle Formen auf, die sich auch bei Lukian finden, nur herrscht der Anaklomenos in gewöhnlicher Gestalt vor, z. B. beginnt Nr. 40:

|                               |   |                               |
|-------------------------------|---|-------------------------------|
| <i>Ποθίω μὲν Διονύσου</i>     | : | <i>φιλέω δ' ὁπόταν ἐφήβου</i> |
| <i>φιλοκαίγμονος χορείας,</i> |   | <i>μετὰ συμπότου λυγρῶ.</i>   |

und Nr. 42:

|                               |  |                                |
|-------------------------------|--|--------------------------------|
| <i>Τὸ ῥόδον τὸ τῶν Ἑρώτων</i> |  | <i>τὸ ῥόδον τὸ καλλίφυλλον</i> |
| <i>μίξωμεν Διονύσῳ.</i>       |  | <i>κροτάφοισιν ἀρμόσαντες.</i> |

Dagegen sind die Gedichte 16 und 17/18, welche etwa in das zweite nachchristliche Jahrhundert gehören\*), nur insofern durch das galliambische Metrum beeinflusst, als sich neben  $\cup \cup - \cup - \cup -$  und  $\cup \cup - - \cup \cup - \times$  auch  $- - \cup - \cup - \times$  findet, vgl. den Schluss von 17/18:

|                               |  |                                 |
|-------------------------------|--|---------------------------------|
| <i>παρὰ δ' αὐτὸ ψιθυρίζει</i> |  | <i>τίς ἂν οὖν ὁρῶν παρέλθοι</i> |
| <i>πηγὴ ῥέουσα πειθοῦς.</i>   |  | <i>καταγῶγιον τοιοῦτο**);</i>   |

Das Kolon  $- - \cup - \cup - \cup$  findet sich noch in dem später zu erwähnenden 50. Gedicht der palatinischen Sammlung, das bereits Verwandtschaft mit der Metrik des Nonnus aufweist, sonst begegnen uns die an die Galliamben erinnernden Formen in der byzantinischen Zeit nicht mehr\*\*\*).

\*) Vgl. Bergk's Anmerkung in den Poet. Lyr. III<sup>4</sup> p. 306, wo er auf die Aehnlichkeit zwischen Nr. 16 (und 15) und Lukian Imag. cap. 7 u. 8 aufmerksam macht.

\*\*) Das auf die erwähnten Gedichte folgende 19. wird derselben Zeilenzuschreibung sein, es enthält das Kolon  $- - - \cup \cup - \times$  (vgl. 42, 2) folgend laufend: *Αἱ Μοῦσαι τὸν Ἑρώτα κτλ.*

\*\*\*). Noch näher als die Gedichte 16 u. 17/18 stehen den Lukianischen Anakreonteen einige inschriftlich erhaltene lateinische Verse aus Afrika, vgl. z. B. Corpus Inscr. Lat. VIII, Nr. 241:

|                                |                                    |
|--------------------------------|------------------------------------|
| <i>Marcellus hic quiescit</i>  | $- - \cup - \cup - \cup$           |
| <i>Medica nobilis arte,</i>    | $\cup \cup - - \cup \cup - \cup$   |
| <i>Annis qui fere vivit</i>    | $- - - \cup \cup -$                |
| <i>Triginta et duobus.</i>     | $- - \cup - \cup - \cup$           |
| <i>Sed cum cuncta parasset</i> | $- - - \cup \cup - \cup$           |
| <i>Edendo placiturus</i>       | $- - - \cup \cup - \cup$           |
| <i>Tertium muneris, ante</i>   | $- - - \cup \cup - \cup$           |
| <i>Valida febre crematus</i>   | $\cup \cup - - \cup \cup - \cup$   |
| <i>Obiit diem defunctus</i>    | $\cup \cup - \cup - \cup - \times$ |

Es fehlen nur die Formen  $\cup \cup - \cup \cup \cup - \times$  und  $- - \cup \cup \cup \cup - \times$ . In letzten Verse ist „*Diem defunctus obiit*“ überliefert, was jedenfalls so wie ich gethan habe zu ändern ist. — Prudentius, Cathemerinon VI, mischt Hemiamben und Anaklomenoi, vgl. den Anfang:

*Ades Pater supreme,  
quem nemo vidit unquam,  
Patrisque sermo Christe  
et spiritus benigne.*

*(1) Trinitatis huius  
ris una, lumen unum,  
Deus ex Deo perennis,  
Deus ex utroque missus*

$\text{u u u} = \text{u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u}$  und  $\text{u u u} \text{ u} = \text{u} \text{ u} \text{ u}$  enthalten. In der griechischen Literatur findet sich Mischung von Hinzusetzen und Anzusetzen  
in der mehrfach vorkommenden Gnomenschrift:

*Apollon, dōdion:*  
*Apollon, dō pōn pōn.*  
*dō pōn pō, dōpōn pō.*

Der Anfang dieser populären Verse ist aber wohl im Volkstume verderbt; ursprünglich lautet er, wie ich vermittle *Apollon, dōdion, dōpōn*.

\*) Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass für diese Dichter die Form  $\text{u u} \text{ u} \text{ u} \text{ u}$  eine Variation des katalektischen jambischen Dimeters  $\text{u}$  (zoll Eieit) des Charakters statt des ersten und zweiten Lambos, v. Lullier, *Disquisitiones Argemontenses* VIII, p. 88), nämlich gilt selbe von der Form  $\text{u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u}$  (Charakter statt des zweiten und des Lambos), und aus dieser ist dann schließlich wieder  $\text{u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u}$  (4 Trocheen statt des ersten Lambos) zu schließen.

\*\*) Strophenische Ordnung erkennst ich in keinem dieser Gedichte, auch ist im 46. Einige Verwandschaft zeigt das 10, ganz in Logöden abgefaßt. Es hat zwei Strophen von folgender Form:

|                                |                                                                                  |
|--------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Ἀλλοπαῖς Ὀρεσίων,</i>       | $\text{u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u}$           |
| <i>Ἰσχυρὸς δὲ Σαυγῆ.</i>       | $\text{u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u}$                     |
| <i>Ἀλκίπονος δὲ πρὸς πόλιν</i> | $\text{u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u}$ |
| <i>αὐτοπαῖος αἰ, ὕψιος.</i>    | $\text{u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u} \text{ u}$           |

lateinischen Gedicht auf das Pferd Borysthenes des Hadrian, welches mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Kaiser selbst zugeschrieben wird:

*Borysthenes Alanus,  
Caesareus veredus,  
Per aequor et paludes  
Et tumulos et ocreas  
Volare qui solebat  
Pannonicos in apros  
(Nec ullus insequentem  
Dente aper albicanti*

*Ausus fuit nocere),  
Sparsit ab ore caldum  
Vel extimam salivam,  
Ut solent cornire;  
Sed integer iuventa  
Inviolatus artus  
Die sua peremptus  
Ilic situs est in agro\*).*

Diese Neuenerung der hadrianischen Zeit hat aber keine nachhaltige Wirkung gehabt: die späteren Anakreontiker brauchen wieder fortlaufende Hemiamben.

## 2. Die Zeit der Nonnianer.

Gregor von Nazianz im vierten Jahrhundert ist, soviel wir wissen, der erste, welcher die Metra der Anakreonteen der christlichen Poesie dienstbar gemacht hat. Seine anakreontischen Verse zeigen reine Dimeter mit Anaklomenoi gemischt, seine Hemiamben haben im Wesentlichen die alexandrinische Form\*\*). In sofern hat er nicht viel bemerkenswerthes, aber ein wichtiger Markstein in der Geschichte der Metrik ist er für uns, weil sich unter seinen Gedichten unprosodische Hymnen finden. Ihre Form ist bei Gregor noch sehr einfach: er baut gewöhnlich sieben- seltener acht- noch seltener neunsilbige Kola, von denen je zwei zu Perioden, diese wieder zu Strophen verbunden sind. Ueber die für den Wortaccent geltenden Gesetze hat sich Philologus XLIV, S. 234 f. gehandelt: am Wichtigsten ist die Seltenheit proparoxytonischen Versausganges. Ich gebe als Beispiel die vierte Strophe des Hymnus vespertinus, den man früher als hemiambisch betrachtete:

*Σὺ φαστῆσαις οὐρανὸν κατηύγασας ποικίλοις,  
σὺ νύκτα καὶ ἡμέραν ἀλλήλαις εἶκεν ἱππῶς  
ἔταξας νόμον τιμῶν ἀδελφότητος καὶ φίλας\*\*\*).*

Die unprosodische Metrik haben die Griechen durch Vermittelung der Kirche von den Orientalen erhalten. Diese Thatsache hat W. Meyer

Die Form — ∪ ∪ — ∪ — ∪ zeigen auch die interpolirten Verse 16—19 des dritten Gedichtes *ληνοβάτας πατούντας | τοὺς Σατύρους γελῶντας καὶ χροαίους Ἐρωτας καὶ Κυθήρην γελῶσαν* und werden also ungefähr der hadrianischen Zeit zuzuschreiben sein.

\*) Petronius hat nach den von Terentianus Manrus und Diomedes überlieferten Fragmenten noch fortlaufende Hemiamben gebraucht.

\*\*) Doch lässt er bisweilen statt des dritten Iambus einen Spondee zu, siehe den Schluss dieses Abschnitts.

\*\*\*). Vgl. W. Meyer, Abhandlungen der königl. bayer. Akademie I. Cl. XVII 2, S. 313 ff.



hohen Töne fast immer auf mit dem grammatischen Accent versehenen Silben fallen zu lassen, dadurch ward eine bestimmte Ordnung der Wortaccents<sup>71)</sup> für jedes zu musikalischen Vortrag bestimmte Gedicht erforderlich. Nun steht es fest, dass Gedichte im Metrum der Anakreonten als Kirchengesänge gesungen worden sind (vgl. meinen Aufsatz, S. 212): es kann daher keinen Zweifel unterliegen, dass die Accentgesetze, welche wir in ihnen beobachten (sowol da sie sich auf keine andere Weise erklären lassen, vgl. a. a. O. S. 216), durch die Musik bedingt waren. Deshalb werden sie auch von den byzantinischen Metrikern, die über das anakreontische Metrum handeln, mit keinem Worte erwähnt: sie gehörten zur Musik, nicht zur Metrik.

Diese Meinung scheint richtig mit der musikalischen Reform des Hexameters zusammenzufallen und scheint mit ihr auch in innerem

<sup>71)</sup> Dies ist keineswegs eine Eigenthümlichkeit aller unprosaischen Hymnen, v. B. hat das orthodoxe Kirchenlied, welches bei W. Meyer a. a. O. S. 410 steht, den Accent so gesetzt, dass die Kola nur auf der zweiten oder auf der dritten Silbe betont werden.

<sup>72)</sup> Diese Ordnung ist in den ältesten Hymnen einfach, in den spätern sehr hart. Die Anakreonten schließen sich an die ältern an, vgl. meinen Aufsatz S. 212.

Zusammenhang zu stehen. Denn Nonnianer waren Johannes von Gaza (im fünften Jahrhundert) und Georgius Grammatikus (im fünften Jahrhundert und im Anfang des sechsten), das ergibt sich aus den Hexametern des Johannes und aus dem Umstand, dass Georgius ein Schüler des Koluthus war. Beide brauchen nur Anaklomenoi und zwar (auch das ist auf Einfluss der Hymnenpoesie zurückzuführen) zu Strophen\*) verbunden, beide accentuiren mit Vorliebe (Johannes in 93, Georgius in fast 98 Proc. der Verse) die vorletzte Silbe und beide haben die Regel, die nur selten verletzt wird, dass der Iambus in der Versmitte (υ υ —, υ —, υ — υ) nur auf der Kürze nicht auf der Länge einen grammatischen Accent haben darf. Ich gebe als Beispiel die erste anakreontische Strophe des ersten Gedichtes des Johannes:

|                         |                 |
|-------------------------|-----------------|
| Ὁ χορὸς τίς ἐστιν οὗτος | υ υ — υ — υ — υ |
| ὁ σοφῆς βρύων μελίσης;  | υ υ — υ — υ — υ |
| ἔλαθον πόδες με μᾶλλον  | υ υ — υ — υ — υ |
| μεμεθυμένον λαβόντες    | υ υ — υ — υ — υ |
| Ἑλικῶνος εἰς τὸ μέσσον. | υ υ — υ — υ — υ |

Wir haben in der palatinischen Sammlung mit Beachtung des Accentes geschriebene Gedichte, die ohne Zweifel älter sind. Dazu gehört Nr. 50, v. 1 — 8, das der Form nach Künstlichste aller Anakreontea:

|                             |                 |
|-----------------------------|-----------------|
| Τί με τοὺς νόμους διδάσκεις | υ υ — υ — υ — υ |
| καὶ δητόρων ἀνάγκας;        | — — υ — υ — υ   |
| τί δέ μοι λόγων τοσούτων    | υ υ — υ — υ — υ |
| τῶν μηδὲν ὠφελούντων;       | — — υ — υ — υ   |
| μᾶλλον δίδασκε πίνειν       | — — υ — υ — υ   |
| ἀπαλὸν πῶμα Ἀναίου,         | υ υ — υ — υ — υ |
| μᾶλλον δίδασκε παίζειν      | — — υ — υ — υ   |
| μετὰ χρυσῆς Ἀφροδίτης.      | υ υ — υ — υ — υ |

Die strophische Ordnung, die mit peinlichster Sorgfalt geregelte Vertheilung der Accente lassen den Zusammenhang mit der Technik der Gaztischen Anakreontiker (Johannes und Georgius) nicht verkennen, die Mannichfaltigkeit des metrischen Schemas, der spondeische Versausgang wie im Hexameter des Nonnus unterscheiden sie und lassen ein höheres Alter vermuthen. Auch das zweite Gedicht ist von hervorragender Wichtigkeit\*\*):

|                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| Δότε μοι λύρην Ὀμήρου   | ὑπὸ σάφρονος δὲ λύσης |
| φονίης ἀνευθε χορδῆς.   | μετὰ βαρβύτων αἰείδων |
| φέρε μοι κύπελλα θεσμῶν | τὸ παροίνιον βοήσω.   |
| φέρε μοι νόμους κεράσσω | δοτε μοι λύρην Ὀμήρου |
| μεθύων ὅπως χορεύσω,    | φονίης ἀνευθε χορδῆς. |

\*) Ueber den Strophenbau handle ich erst im nächsten Abschnitt.

\*\*) Weniger genau ist der Accent in einigen anderen Gedichten der palatinischen Sammlung beobachtet (vgl. meinen Aufsatz); Nr. 48 hat vierzeilige Strophen.

εἴ ποτ' ἴδω, εἴ ποτ' αἶνω,  
 εἴ ποτ' αἶνε παρὰ δῖον;  
 Ποσειδάων δὲ καὶ αἰὲρ ποτ' ἔστω·

εἴ ποτ' ἴδωσι Δωλῶν,  
 αἰετὶ δὲ αἶνω (παρ'\*)  
 αἰθέρα καὶ αἶψα γαῖαν.

Jünger als das *viaria* oder allenfalls als die erste Hälfte des  
 fünften Jahrbuchartikels ist schwerlich irgend einer der herkömmlichen  
 Gedächtnis der poetologischen Sammlung<sup>\*\*\*</sup>).

\*) Vermutlich wurde im Genuß der Symmetrie der Schluß des Kolo  
 gelehrt: αἰετὶ ποτ' ἴδωσι Δωλῶν—εἰ ποτ' αἶνω παρὰ δῖον—εἰ ποτ' ἴδωσι  
 Δωλῶν (vgl. darüber Philologus XLIV, S. 104), daher αἰθέρα Δωλῶν und  
 αἰετὶ ποτ' ἴδωσι Δωλῶν (vgl. darüber Philologus XLIV, S. 104), daher αἰθέρα Δωλῶν und  
 αἰετὶ ποτ' ἴδωσι Δωλῶν. Eine (von wenigen Anmerkungen nach-  
 gesuchte) Besonderheit des Verses (für den ja der Accent keine inter-  
 kulturelle Bedeutung hatte) ist, dass er von Prosaen, nicht Hexametern  
 stammt wie αἰετὶ ποτ' ἴδωσι Δωλῶν.

\*\*) Dieser Vers gibt ein Beispiel für Zulassung einer Länge in der  
 fünften Silbe, der Ausgang αἰετὶ ποτ' ἴδωσι Δωλῶν ist jedenfalls mit Absicht so ge-  
 baut und nicht etwa fehlerhaft, dagegen bildet Vers 1 in dem Worte αἰετὶ  
 einen prosaischen Fehler.

\*\*\*) Gedicht 4 ist ebenfalls in poetischen Versen gelehrt, vergleiche  
 den Schluß des dritten Abschnitts.

